



ÖSTERR.-UNGAR.



REVUE



MONATSSCHRIFT

FÜR DIE GESAMTEN KULTURINTERESSEN DER ÖSTERR.-UNG. ∘∘∘ MONARCHIE ∘∘∘





30. BAND. 3. HEFT.

1903 1903

INHALT:

1. Zum Gedächtnis Hugo Wolfs. Von Prof. Dr. Heinrich Rietsch . Seite 161
2. Spätrömische Kunst. Von Robert Eisler . . . . „ 168
3. Die tschechische Literatur in den letzten Dezennien. Von Dr. Josef Karásek . . . . „ 182
4. Dichtkunst . . . . „ 197
5. Rundschau . . . . „ 206
6. Österreichische und ungarische Bibliographie . . . . „ 215

WIEN

Verlagsbuchhandlung L. Rosner (C. W. Stern)

I. Franzensring 16.

Dichtkunst.

1. Gedichte:
Dämmerstunde. Von A. Metzl. — Ballade. Von A. Metzl. — Der Falter. Von Camillo V. Susan. . . . . Seite 197
2. Die Frau zweier Männer. Erzählung von Camillo V. Susan (Fortsetzung). „ 199

Rundschau.

1. Kunstausstellungen. Von Agathon . . . . Seite 206
2. Besprechungen und Notizen:
Dr. Karl Huffnagl: Die „neue Richtung". Von Paul Goldmann. — Dr. Karl Fuchs: Grillparzers Tragödie „Die Ahnfrau". Von Dr. Josef Kohm. — Dr. Karl Huffnagl: Nouvelles maritimes des bords de l'Adriatique. Von Marianne H . . . . . — Dr. Leo Smolle: Katalog der Ausstellung neuerer Lehr- und Anschauungsmittel für den Unterricht an Mittelschulen . . . „ 207

Österreichische und ungarische Bibliographie.

Verzeichnis der in den Programmen der österreichischen Gymnasien, Realgymnasien und Realschulen über das Schuljahr 1901/2 veröffentlichten Abhandlungen. 1. Gymnasien und Realgymnasien (Fortsetzung) . . . . Seite 215



Zum Gedächtnis Hugo Wolfs.

Von **Prof. Dr. Heinrich Rietsch.**

Sonntag den 22. Februar dieses Jahres ist Hugo Wolf von seinem mehr als fünfjährigen Siechtum durch den Tod erlöst worden. Der Verein, der seinen Namen trägt, und der Wiener akademische Wagnerverein, der schon in den Tagen des Verkanntseins Wolfs Genius huldigte, gaben von dem schmerzlichen Ereignis Nachricht; schmerzlicher noch hatte freilich Wolfs Verehrer seinerzeit die Nachricht getroffen, daß sich Nacht auf seinen Geist gesenkt. Es war im Herbst 1897, da die Krankheit zum Ausbruche kam. Die Besserung im Jahre 1898 war nur vorübergehend. Wolf war sich in lichten Momenten seines Zustandes bewußt und äußerte nach Wiederausbruch des Leidens selbst den Wunsch, in die Landesirrenanstalt gebracht zu werden, wo er auch bis zu seinem Ende verblieb.

Hugo Wolf ist am 13. März 1860 zu Windischgraz in der Steiermark geboren und hat demnach nur bis zu seinem 37. Lebensjahre sein Wirken zum Ruhme des deutschen Volksgeistes entfalten können. Bedenken wir ferner, daß er mit strengster Selbstkritik an sich arbeitete und aus den Jahren 1877 bis 1886 nur Weniges der Öffentlichkeit übergab, daß überdies sein Schaffen in den Jahren 1892 bis 1894 fast ganz aussetzte, über welche Unfruchtbarkeit er sich selbst bitter zu seinen Freunden beklagt, so bleiben acht Jahre, in denen er jene stattliche Reihe von fast dritthalbhundert Liedern für eine Singstimme, eine Oper, die szenische Musik zu einem Schauspiel und mehrere Chöre mit und ohne Orchester ins Leben rief.

Es kann hier nicht der Versuch einer erschöpfenden Würdigung seines Schaffens gemacht werden, doch mögen diese Zeilen eine Übersicht über die Schaffensperioden auf dem Gebiete geben, auf dem er hauptsächlich tätig gewesen: der musikalischen Lyrik. Man kann es ruhig sagen, daß Hugo Wolf für das Lied des ausgehenden 19. Jahrhunderts ebenso bahnbrechend geworden ist, als Schubert für das Lied seit dem erstem Viertel desselben Jahrhunderts. Obgleich die Lieder Wolfs auf den ersten Blick keine besondere Entwicklung aufweisen, vielmehr als Erzeugnisse einer durchaus in sich gefestigten künstlerischen Persönlichkeit erscheinen, und obwohl der Komponist unzweifelhaft strenges Gericht mit seinen ersten Versuchen gehalten hat, so sind doch einige wenige Lieder aus seiner Lehrzeit, die von ihm selbst als inhaltlich wertvoll der Veröffentlichung würdig befunden wurden, erhalten und sie bieten uns Gelegenheit, zu sehen, wie er zunächst die Technik seiner Vorgänger vollkommen beherrschen gelernt hatte („Kein Meister fällt vom Himmel," wie er mit Reinick singt), um dann in allmählichem Vordringen neue Gebiete und technische Errungenschaften für das Lied zu erschließen. Wenn nun auch der Bau der einzelnen Lieder selbst für die Einreihung in größere Gruppen nach dem jeweiligen Entwicklungsstand ausreicht, so ist doch die Gepflogenheit Wolfs, das Entstehungsjahr beizusetzen, im einzelnen sehr wichtig und nachahmenswert. Aus der ersten noch unselbständigen Periode liegen gedruckt vor: Nr. 1 der „Sechs Lieder" (1877), Nr. 2 und 3 derselben (1878) und das 7. und 8. der Eichendorff-Lieder (1880). Sie bieten technisch nichts, was nicht schon bei Vorgängern in der Liedkomposition zu finden wäre. Ich erwähne nur das Mitgehen des Klaviers mit der Singstimme, die regelmäßigen Kadenzierungen, Dinge, die sich deutlich von seiner späteren Art abheben. Im besondern hat das 7. Eichendorff'sche eine unverkennbar Brahms'sche Technik (synkopierte Fundamentalschritte u. dgl.). Ich glaube, man kann dies heute feststellen, ohne pietätlos zu erscheinen.

Mit dem Jahre 1882 sehen wir Wolf schon selbständigere Wege einschlagen. Aus 1882 sind die Vertonungen zweier Reinick- und eines Mörike-Gedichtes (Nr. 4—6 der „Sechs Lieder") veröffentlicht, aus 1883 das Kerner'sche „Zur Ruh" (Nr. 6 der „Sechs Gedichte"). Von nun an vermeidet er die Bezeichnung „Lied", außer wo es der Dichter gebraucht, offenbar um anzudeuten, daß die Gedichte in der Vertonung nicht irgendwie liedmäßig eingezwängt,

sondern lediglich ihrem Inhalt nach durch die Musik voll ausgeschöpft werden sollten. 1887 bringt Nr. 1, 4 und 5 der „Sechs Gedichte“ und von den Eichendorff'schen das 5., 6., 9. bis 11. Gedicht. In dieser Zeit ist in manchen wesentlichen Dingen schon ein eigenes Vorgehen Wolfs zu bemerken. Die chromatische Alterationstechnik wird dem Lied als neues Ausdrucksmittel zugeführt, so schon in Reinicks Wiegenlied „Im Winter“, das Klavier verdoppelt grundsätzlich die Singstimme nicht mehr (seit Reinicks Wiegenlied „Im Sommer“). Die Lossagung von der älteren Art ist aber in anderen Dingen noch nicht vollständig. Dieser Zustand ändert sich im Verlauf des Jahres 1888. Während von den in diesem Jahre komponierten Gesängen Eichendorff 1 bis 3, dann das erste der „Drei Gedichte von R. Reinick“ und eine Anzahl der Gedichte des Mörike-Bandes (z. B. 2—6, 10, 17) die ältere Art zeigen, tritt bei den übrigen Kompositionen dieses Jahres die volle Selbständigkeit des Schaffenden zutage. Auch hier wird es sich besonders auf zwei technische Dinge zurückführen lassen: die ausgeprägte harmonisch-rythmische Eigenart, wie sie sich am deutlichsten, sozusagen konzentriert, in den Schlußwendungen äußert; und die Verselbständigung des Klaviers, die Wolf schon in den Titelschriften zum Ausdruck bringt, indem er nicht von Klavierbegleitung spricht, sondern von Singstimme und Klavier. Diese Verselbständigung des Klavierteils setzt nun beim vierten Eichendorff'schen Liede ein, hier allerdings zunächst zu einem bestimmten Zweck: Ein Student singt vor der Liebsten Tür. Dies erinnert den Sänger, der sein Lieb verloren, an vergangene, glücklichere Tage, da er ebenso manche Nacht liebend durchschwärmt. Die Singstimme ergeht sich dem Vorwurf gemäß in wehmütig-klagendem Gesang, während das Klavier durchaus leise, nur hie und da anschwellend und schnell wieder herabsinkend, als ob ein Windstoß die Musik für einen Augenblick näher gebracht, das Ständchen des Studenten (Guitarre linke Hand, Gesang rechte Hand) wiedergibt.

Diese motivische Selbständigkeit des Klaviers wird dann von Wolf zum Stilprinzip verallgemeinert. Es ist klar, daß in den vielen Fällen, wo ein Gedicht komplexere Stimmungen zum Ausdruck bringt, diese Art der Vertonung einen außerordentlichen Fortschritt bedeutet. Andererseits war es begreiflich, daß Sänger und Zuhörer nicht sofort diese gegenseitige Unbekümmertheit im Gang der Singstimme und des Klaviers erfassen mochten. Übrigens

hat Wolf für einfache Stimmungen stets den Weg zur einfacheren Weise mit sicherem Stilgefühl zurückgefunden. In dieser Periode erreichter voller Selbständigkeit schwelgt er zunächst sehr in den neuen Ausdrucksformen. Das frisch Zugreifende streift in dieser Zeit oft die Grenze des Überschwenglichen. Hieher gehören also eine Anzahl der 53 zu einem Band vereinigten Mörike-Gedichte; zu den 1888 komponierten zählt noch das erste der „Vier Gedichte" (Text von Heine). In die Jahre 1888 und 1889 fällt die Komposition des Goethe-Bandes (51 Lieder), der die eben berührten Eigentümlichkeiten dieser Schaffensperiode am deutlichsten aufweist. Hiezu gehören noch aus dem Jahre 1889 das dritte der „Drei Gedichte von R. Reinick" und das Lied des transferierten Zettel (Nr. 2 der „Vier Gedichte").

Nun steht Wolf in der höchsten Schaffenskraft und alles, was die Muse bringt, ist auch für die Veröffentlichung bestimmt. In das Jahr 1889 fällt noch ein Teil des spanischen Liederbuches nach Heyse und Geibel, das im nächsten Jahre beendet wird (zehn geistliche und 34 weltliche Lieder); ins Jahr 1890 überdies die Alten Weisen (6 Gedichte) von Gottfried Keller. Während der Komposition dieser Liederkreise, also wahrscheinlich bald nach Beginn des Jahres 1890, tritt ein neues Entwicklungsstadium in Wolfs Schaffen ein, indem sich eine unverkennbare Klärung zu künstlerischer Einfachheit vollzieht. Dieses abgeklärte Wesen, schon zum Teil im Spanischen Liederbuch (z. B. Nr. 21 „Alle gingen, Herz, zur Ruh"), dann in Nr. 1, 4 und 6 der Alten Weisen zu bemerken, ist in den beiden Bänden des Italienischen Liederbuchs nach Paul Heyse (22 und 24 Lieder) voll zum Durchbruch gekommen. Zwischen der Komposition des ersten und zweiten Bandes ist allerdings eine große Pause; der erste Band wurde 1890—1891 komponiert, der zweite Band folgte erst 1896. Zwischen beiden liegt nach einer längeren Schaffenspause die rasch im ersten Halbjahr 1895 entworfene Oper „Der Corregidor". Die abgeklärte Kunst dieses Zeitraumes äußert sich in einem weisen Maßhalten mit den Mitteln in der Singstimme wie im Klavier, in dem Verständnis für die feinsten künstlerischen Wirkungen, insbesondere auch in der Freilegung der kadenzierenden Singstimme und ähnlicher, früher wenig beachteter Feinheiten. Wolf selbst schreibt an Kauffmann unterm 15. Dezember 1891 (Briefe, Berlin, 1903,

S. 59): „Ich halte die Italienischen für das Originellste und künstlerisch Vollendetste unter allen meinen Sachen.“

In das Jahr 1896 fällt noch die Komposition des zweiten der „Drei Gedichte von R. Reinick“ und die zwei Byron'schen Dichtungen („Vier Gedichte“ Nr. 3 und 4). Endlich haben wir im Jahre 1897 außer dem Bruchstück der Oper „Manuel Venegas“ „Drei Gedichte“ von Michel Angelo zu registrieren. Diese Werke des letzten Schaffensjahres bedeuten, natürlich nicht in der Technik, sondern in der Ursprünglichkeit der Erfindung, ein Nachlassen der Kraft, in dem die kommende Krankheit ihren Schatten vorauswirft.

Man hat für das Schaffen Bruckners und Hugo Wolfs, der beiden großen Deutschösterreicher, die Formel aufgestellt, daß sie die Wagner'schen Ausdrucksmittel vom Musikdrama auf die Symphonie, beziehungsweise das Lied übertragen haben. Das ist, wie alle solche allgemeine Aussprüche über vielverzweigte Kunsterscheinungen nur zum Teil richtig. Es ist kein Zweifel: ohne die Wagner'sche Erweiterung der musikalischen Ausdrucksmittel wäre weder die jungdeutsche Richtung, noch die heutige Musik der Neuitaliener, Franzosen, Russen u. s. f. denkbar. Aber dies darf weder zu dem Schlusse führen, daß, was dem Musikdrama zum Heile war, etwa für die Symphonie oder das Lied zum Unheil ausschlagen mußte, noch etwa zu der Folgerung, daß die genannten Meister nur Nachahmer, also keine ursprünglichen Kunsterscheinungen seien. Gegen die erste Folgerung ist auf den Irrtum zu verweisen, der dabei unterläuft, indem man das allgemein technisch Musikalische mit dem spezifisch Dramatischen verwechselt. Der Stil Bruckners ist ein symphonischer, das scheint doch jetzt allmählich zugegeben zu werden, der Stil Wolfs ein lyrischer, der beste Beweis für letzteres ist, daß ihm der dramatische Stil im ersten Anlauf nicht vollständig geglückt ist. Was die zweite Schlußfolgerung von der Unselbständigkeit der beiden Tondichter gegenüber Wagner anbelangt, so ist zu bemerken, daß sie in ihrer Technik nicht bloß das Vorhandene übernommen, sondern auch darauf weitergebaut haben. Das ist freilich bei dem im Jahre 1824 gebornen Bruckner noch weit erstaunlicher, als bei dem um eine Generation jüngeren Hugo Wolf. Beide, sowie auch die noch folgende jungdeutsche Schule unterscheiden sich hierin wesentlich von den jüngeren Schulen der anderen Musikvölker, die ihre Selbständigkeit gegen Wagner nicht technischem und in letzter Linie gedanklichem Fortschreiten verdanken

(die Meisten stehen in der Technik etwa beim mittleren Wagner), sondern der Verarbeitung deutscher Errungenschaften im Sinne ihres Volkstums, eine verhältnismäßig leichte Aufgabe, die aber naturgemäß dem deutschen nachwagnerschen Komponisten verschlossen ist. Daher erscheint dem deutschen Publikum ein französischer oder russischer Komponist zweiten Grades weit bedeutender als ein deutscher Komponist, der auf dieselbe Stufe einzuschätzen ist. Und da der Deutsche einen nationalen Standpunkt bei Kunstwerken überhaupt nicht, am allerwenigsten im nationalökonomischen Schutzsinne einnimmt, so erklärt sich daraus der bei der führenden Stellung deutscher Musik sonst gewiß sehr merkwürdige Massenimport fremder Musik, der durchaus nicht immer vom Gesichtspunkt der zur eigenen Entwicklung notwendigen Bekanntschaft mit fremder Kunst zu rechtfertigen ist.[1])

Daß dies wieder auf den heimischen Kunstmarkt, d. h. auf die Aufnahmsfähigkeit heimischer Verleger und dadurch auf die heimische Produktion selbst zurückwirkt, und daß wir dann wohl zuweilen die Klage hören, Deutschland besitze stets einige Genies, aber keinen genügenden Reichtum an Talenten, ist nur eine natürliche Folge jenes internationalen Verhaltens. Man sehe doch nur, wie geschickt und konsequent selbst kleine Nationen, wie etwa die tschechische, ihre musikalischen Talente der großen Öffentlichkeit bekanntzumachen und die national-ökonomische Seite der Kunst zu wahren verstehen. Oder man sehe sich doch die chauvinistischen Antworten an, die französische Musiker und Musikschriftsteller auf die Anfrage des „Mercure de France" über den Einfluß der deutschen Musik auf die französische gegeben haben! Es wird gerade noch zugegeben, daß sie von einem gewissen Richard Wagner Kenntnis erlangt haben. Allerdings möge nicht verschwiegen werden, daß die Pariser „Revue musicale" (III, 1) dagegen mit der feinen Wendung Stellung nimmt, daß solche Anfragen doch eigentlich nur Gelegenheit geben, de juger ceux qui jugent les autres.

Nach dieser kurzen Abschweifung kehre ich zu Hugo Wolfs Wirken zurück. Außer den Einzelliedern mit Klavier, von denen sich

---

[1]) Hie und da erhebt sich eine Stimme dagegen. So findet neuestens Geor Göhler im Kunstwart XVI, 13, S. 43 beherzigenswerte Worte gegen den Tschaikowskyrummel. — Wie prächtig geißelt ferner D. v. Liliencron in dichterischer Satyre die an Hugo Wolf achtlos zur französischen Operette vorübereilende Menge. (Ges. Aufsätze über H. W. II, 1.)

eine Anzahl mit orchestriertem Klavierpart im Nachlasse vorfand, während eins derselben (Mörikes Feuerreiter) für gemischten Chor mit Orchester gesetzt, wiederholt aufgeführt worden und im Druck erschienen ist, schrieb er 1881 Geistliche Lieder von Eichendorff für gemischten Chor ohne Begleitung, deren Aufführung Schwierigkeiten bereitet haben dürfte, denn er zieht sie zurück und erwägt die Beigabe einer Orgelstimme (Brief an Kauffmann S. 153); 1886—1889 eine Kantate „Christnacht" (von Platen); eine italienische Serenade für kleines Orchester, deren erster Satz 1892 vollendet wurde, während die zwei weiteren Sätze Intermezzo und Tarantella Skizze blieben. Alle diese Kompositionen harren noch der Veröffentlichung. Gedruckt ist die Hymne für Männerchor mit Orchester „Dem Vaterland". In einem Briefe an Kauffmann vom 8. Mai 1897 erwähnt Wolf die völlige Umarbeitung einiger Gesänge nach Goethe, wodurch sich wohl eine Neuausgabe des Goethe-Bands als dringend wünschenswert herausstellt. Von seinen dramatischen Arbeiten haben wir zunächst die Musik zu Ibsens „Das Fest auf Solhaug" zu erwähnen, von der bisher nur drei Einzelgesänge mit Klavier veröffentlicht sind. Die Musik entstand 1890 und 1891 im Auftrage des damaligen Burgtheaterdirektors Max Burckhard. Es hat sich aber auch hier, wie bei Griegs Musik zu Ibsens „Peer Gynt", oder Bizets Musik zu Daudets „Arlésienne" gezeigt, daß die Verwendung bedeutenderer Musiksätze im gesprochenen Drama auf große, zumal technische Schwierigkeiten stößt. Die Musik kam, wie ich von eigenem Hören weiß, nicht im Burgtheater, sondern erst in einem Konzert der Wiener Theater- und Musikausstellung zu voller Entfaltung und Würdigung.

Seine Sehnsucht nach einem brauchbaren Opernbuch wurde ihm endlich durch die von Rosa Mayreder besorgte Bearbeitung der Alarcon'schen Novelle „Der Dreispitz" gestillt. Die Oper („Der Corregidor") war im Entwurf nach einigen Monaten am 9. Juli 1895, in der Partitur am 18. Dezember desselben Jahres vollendet. Nun begann freilich erst der Leidensweg des dramatischen Künstlers. Die Frage, ob und welche Bühne sich des Werkes annehmen werde, war wohl bald für Mannheim entschieden, aber das Befassen mit dem verwickelten Theatermechanismus war für den der Bühne Unkundigen eine schwere, nervenaufregende Sache. Sein Wunsch, den Corregidor in Wien zur Aufführung gebracht zu sehen, sollte sich nicht erfüllen; „denn in der Heimat," wie schon das

Sprichwort sagt, „gilt der Prophet nichts" (Brief an Kauffmann vom 11. November 1895). Von der Oper ist der Klavierauszug im Stich erschienen. Desgleichen jetzt posthum der Torso seiner zweiten Oper „Manuel Venegas". Das Textbuch ist nach der „Meisternovelle" gleichen Namens von Alarcon verfaßt, die unsern Meister sogar früher als der Dreispitz gefesselt hatte. Nur schien sich damals der M. Venegas „für die Dramatisierung als zu spröde" zu erweisen (Brief an Kauffmann vom 7. Januar 1895) und es wurde deshalb auf die andere Novelle gegriffen. Jetzt sollte er doch noch zu Ehren kommen. Das Textbuch von Moriz Hörnes halte ich, wenn es auch ein wenig redselig ist, doch für dramatisch wirksam. Es ist heute müßig, sich auszumalen, welcher Erfolg der deutschen Opernbühne beschieden gewesen wäre, wenn Hugo Wolf in seiner besten Zeit und doch schon mit den Erfahrungen aus der Aufführung seiner ersten Oper ausgerüstet dieses Buch komponiert hätte.

Ich fasse zum Schluße zusammen: Hugo Wolf hat, ganz abgesehen von seiner besonderen Bedeutung für das Lied, durch die Selbständigkeit und Vielseitigkeit seiner Ausdrucksweise und der dazu verwendeten harmonischen und rythmischen Mittel, sowie durch die Kraft seines schöpferischen Vermögens ein Anrecht darauf, als wahrer Mehrer des Reichs der Tonkunst in deren Geschichte fortan zu glänzen.



Spätrömische Kunst.[1]

Von **Robert Eisler.**

Nicht selten hört man in Laienkreisen, ja manchmal sogar von fachmännischen Historikern (Langlois und Seignobos in ihren Etudes historiques z. B.) die Meinung vertreten, daß die Geschichtsforschung mit der schließlichen Erschöpfung des immerhin endlich beschränkten, quellenmäßig verzeichneten Tatsachenbestandes einem natürlichen Ende entgegengehe. Dieselbe Beschränkung der historischen Forschung

[1]) Die spätrömische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn im Zusammenhange mit der Gesamtentwicklung der bildenden Kunst bei den Mittelmeervölkern dargestellt von Alois Riegl. Herausgegeben vom k. österreichischen archäologischen Institut in Wien. 1901. I. Teil. Hof- und Staatsdruckerei.

— etwa gegenüber den Naturwissenschaften — wollte vermutlich August Boeckh durch seine Definition der Philologie als „Erkenntnis des Erkannten" hervorgehoben wissen. In der Tat ist diese Anschauung berechtigt, soweit die Geschichte auf der literarischen Überlieferung aufgebaut ist. „Was tut denn überhaupt", sagt Ottokar Lorenz[1]) in amüsanter und boshafter Übertreibung, „ein Historiker anderes als abschreiben? Erfindet er etwa die Nachrichten, ist er ein Dichter oder Seher?" In Wirklichkeit liegen die Verhältnisse natürlich nicht ganz so, denn die Geschichtsschreibung ist nicht ausschließlich auf die literarische Überlieferung angewiesen. Neben die Quelle, die absichtsvolle Mitteilung vergangener Ereignisse treten die Denkmäler, die konkret in die Gegenwart hineinragenden Reste der Vergangenheit. Den Denkmälern gegenüber arbeiten wir mit eigenen, nicht mit abgeleiteten Erkenntnissen. Dasselbe gilt vielleicht in noch höherem Grade von jener dritten Methode, die jeder Historiker, bewußt oder unbewußt, methodisch oder leichtfertig anwendet, um sein Bild von der Vergangenheit zu ergänzen und mit Sinn und Bedeutung zu erfüllen: dem Rückschließen von den Zuständen der Gegenwart auf die der Vergangenheit nach dem Prinzip der Analogie.

Es ist natürlich für die Entwicklung einer historischen Disziplin nicht gleichgiltig, ob sie sich auf diesen beiden Erkenntniswegen von der literarischen Überlieferung mehr oder weniger emanzipieren kann oder nicht. Denn so lange sie von den literarischen Quellen abhängig bleibt, ist nicht nur die Ausbeute von vornherein beschränkt, sondern es ist auch, was schwerer ins Gewicht fällt, der Forschung eine gebundene Marschroute vorgezeichnet; sie muß sich auch in der Fragestellung der Quelle anschließen und sich den Interessen des Quellenschriftstellers anbequemen. Wie könnten wir z. B. aus der Kunstgeschichte des Plinius, dessen Interesse sich fast vollständig in dem gegenständlichen Inhalt der Kunstwerke erschöpfte, ohne Hilfe der Denkmäler je einen Aufschluß über das Formale der antiken Kunst, über ihr Verhältnis zu den Darstellungsproblemen 2c. gewinnen?

Aus dieser einfachen Überlegung ergibt sich unmittelbar, welchen ganz unvergleichlichen Antrieb zur freien, allseitigen Erforschung der Vergangenheit die Kunstgeschichte durch die am Ende des verflossenen Jahrhunderts erfolgte Erschließung der Denkmäler

---

[1]) Deutschlands Geschichtsquellen, Einleitung zum 2. B.

erfahren mußte. Und zwar kommt dabei, so paradox es klingen mag, in erster Linie nicht einmal der große, tatsächliche Zuwachs an Denkmälern durch die modernen Ausgrabungen ꝛc. in Betracht. Es ist vielmehr einerseits die Erleichterung in der Benützung des zerstreuten Materiales durch die mechanischen Reproduktionsverfahren, andererseits, und das ist vielleicht die Hauptsache, die höhere subjektive Anpassung einiger führenden Ingenien an die Anforderungen der Kunstkennerschaft. Von der Mehrzahl der Kunsthistoriker der mittleren Periode — die ältesten Forscher, ein d'Agincourt, Rumohr, ja noch ein Burkhardt stehen charakteristischer Weise den modernsten in der Arbeitsweise viel näher — kann man ruhig behaupten, daß sie durch eine nahezu völlige Unfähigkeit zum künstlerischen Sehen und Genießen einerseits von dem Einblick in die künstlerische Entwicklung der Gegenwart, andererseits aber auch von der rationellen Ausnützung des Denkmälervorrates ausgeschlossen waren. Wer sich in die kunst*kritische* Tätigkeit eines Kugler, Springer u. a. Einblick verschafft hat, wird sich nach diesen Erfahrungen wahrscheinlich weniger über die ausschließlich literarische Grundlegung ihres historischen Betriebes wundern. Erst in neuester Zeit, nachdem die Kunstgeschichte ein näheres Verhältnis zu den Denkmälern und zur Gegenwart gewonnen hatte, konnte der Versuch gewagt werden, langsam und in kleinen Anläufen an die Stelle der dürr-abstrakten Schemata der literarischen Überlieferung ein glanzvoll buntes, unmittelbar gesehenes Bild der künstlerischen Vergangenheit zu setzen. Nun erst konnte man auch an die Behandlung jener Perioden denken, für die die Schriftquellen vollständig versagen. Probleme konnten zur Erörterung gelangen, die dem Gesichtskreise wie dem Verständnisse der älteren Geschichtsschreibung ferne lagen. Antiquierte Probleme, die aber wegen ihres innigen Zusammenhanges mit der Geschichtsauffassung der Quellenschriften von älteren Darstellungen immer wieder weiter geschleppt worden waren, konnten nunmehr wegfallen.

Die ältere Kunstgeschichte verfuhr bekanntlich pragmatisch-wertsetzend. Noch das alte Handbuch von Schnaase enthält wie einst Winckelmanns „Kunstgeschichte" einen Abriß der Ästhetik als Einleitung. Man periodisierte nach Blüte und Verfallszeiten, wobei ein unwandelbares Schönheitsideal den Maßstab abgab. Die Erkenntnis der Vergangenheit, wie sie war, wurde beeinflußt durch Reflexionen darüber, wie sie hätte sein „sollen". So kam es, daß

aus der fortlaufenden Entwicklungsreihe der Kunstgeschichte nur begrenzte Ausschnitte überhaupt Bearbeitung fanden, die durch die gähnenden Lücken der „primitiven“ und der „Verfallsperioden“ von einander getrennt waren, so daß die Erkenntnis einer ununterbrochenen notwendigen Entwicklung nur ungenügend zustande kam.

Unter dem Einflusse der schnellen und durchgreifenden Wandlungen des künstlerischen Geschmackes, die für die Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts charakteristisch wurden, mußte die Unzulänglichkeit dieser Methode grell zutage treten. Abgesehen davon, daß die Situation der für klassisch geltenden Perioden fortwährende Verschiebungen nach vorwärts und rückwärts erfuhr, trat schon durch die heftigen, aussichts- wie ergebnislosen Meinungskämpfe, die mit dem Kunstleben der letzten Dezennien verbunden waren, die Subjektivität der ästhetischen Wertschätzungen in den Vordergrund und man verzichtete notgedrungen darauf, disparate Richtungen des Kunstwollens an einem starren Formideal zu messen. Dazu kam noch die immer mehr an Boden gewinnende deterministische Geschichtsauffassung, die ja an sich geeignet war, den normativ-kritischen Tendenzen der älteren Methode den Boden abzugraben. Immer mehr lernte man das Kunstwerk als ein kausal bedingtes Phänomen — wenn man sich auch diese Kausalität im ersten Überschwang viel zu grob und einfach vorstellte (Taine) — mit der Leidenschaftslosigkeit betrachten, mit der etwa ein Botaniker seinem Gegenstand gegenübersteht.

Methodische Erwägungen hätten nun zwar genügt, der Kunstgeschichte ein neues Wissensziel zu stecken; um es aber auch, soweit das überhaupt möglich ist, zu erreichen, d. h. um auch wirklich zum Verständnis aller Richtungen des menschlichen Kunstwollens durchzudringen, waren gewisse psychologische Voraussetzungen nötig, die vielleicht keinem Zeitalter in solchem Maße zur Verfügung standen, wie dem richtungslosen und toleranten Zeitalter der „historischen Stile“. Ein zwiespältiges und kompliziertes Kunstwollen, das hier „klassisch“, hier „modern“ [1]) baute, hier „barock“, hier „empire“ möblierte, mußte teilweise Analogien des Geschmackes mit den verschiedensten Perioden aufweisen und uns über diese Brücken hinweg das Verständnis jener Zeiten erschließen.

[1]) Man wird kaum fehlgehen, wenn man die „moderne“ Baukunst — eben ihrer antihistorischen Tendenz wegen — als den letzten „historischen“ Stil bezeichnet.

Aus leicht begreiflichen Gründen erhielten zunächst die vorklassischen, „primitiven" Perioden ihr Recht, später erst und immer noch widerwillig die reifen, nachklassischen „Verfallsperioden". (Vgl. z. B. für das 17. Jahrhundert noch Wölflin, Renaissance und Barock.) Durch das Studium dieser neu erschlossenen Gebiete mußte auch die Erkenntnis der bereits länger bebauten Perioden frisch belebt werden. Denn die Schwierigkeit, fremdartige, auf den ersten Blick abstoßend wirkende Denkmäler geistig wieder aufleben zu lassen, mußte die Aufmerksamkeit auf die psychologischen Voraussetzungen der künstlerischen Wirkungen und ihre Geschichte lenken und die ältere Anschauung vom Wesen des Kunstwerkes als rein physischen Gegenstand unzureichend erscheinen lassen.

Die so entstandene neue Richtung der kunsthistorischen Forschung hat ihre kräftigsten, ja man wäre versucht zu sagen, ihre einzigen Förderer innerhalb der Wiener Schule gefunden. Hier fielen die Anregungen Morelli-Lermolieffs auf gut vorbereiteten Saatboden. Hier, wo durch Thausings glückliche Initiative die Kunstgeschichte mit der historischen Forschung und der Pflege der exakten Hilfswissenschaften der Geschichte nicht nur in einen geistigen, sondern auch im Institute für österreichische Geschichtsforschung in einen örtlichen Zusammenhang des Unterrichtes gebracht worden war, wurde die neue, in erster Linie auf der exakten Erforschung der Denkmäler basierende Methode mit Freuden begrüßt und in den Dienst eminent universalhistorischer Untersuchungen gestellt. Von hier aus gingen auch die ersten Versuche aus, die Kunstgeschichte des klassischen Altertumes, die in den Händen der Archäologen mit ihren ausschließlich philologisch-antiquarischen Methoden in einer Weise verkümmert war, von der der Außenstehende schwer eine Vorstellung gewinnen kann, auf eine neue selbständige Weise zu behandeln.[1])

Schon in den Themen dieser Arbeiten kam die entschiedene Abkehr von dem bisher in der Betrachtung der Antike allein herrschenden Klassizismus zum Ausdrucke. Neben die bisher das Gesichtsfeld erfüllende große Kunst trat das früher nicht für voll genommene, vermeintlich dem mechanischem Zwang von Material und Gebrauchszweck gehorchende K u n s t g e w e r b e. Schon Wickhoff hatte die weitgehendsten Erörterungen an die Publikation eines unschein-

[1]) Riegl, Stilfragen; Wickhoff, Einleitung zur Wiener Genesis; Riegl, spätrömisches Kunstgewerbe.

baren dekorativen Reliefs vom Grabmal der Haterier angeknüpft, Riegl ist noch darüber hinausgegangen und hat (in seinen „Stilfragen" sowohl, als auch in seinem letzten Buche) dem Kunstgewerbe sein Hauptinteresse zugewandt. Überdies haben beide Forscher zum Ausgangspunkte der Untersuchung nicht die klassischen Blütezeiten, sondern gerade Denkmäler der „sinkenden" Antike gewählt, einer Periode, die am besten mit Riegls Worten charakterisiert wird: „Es wird niemand bestreiten, daß der Zeitraum, dessen Kunst hier ihre Bearbeitung gefunden hat, zu den bedeutsamsten zählt, welche die Weltgeschichte bisher zu verzeichnen gehabt hat. Völker, die ein Jahrtausend und länger die Führung in der allgemeinen Kulturbewegung der Menschheit inne gehabt hatten, schicken sich an, dieselbe aus den Händen zu legen; an ihre Seite drängen sich andere Völker, von denen man wenige Jahrhunderte früher kaum die Namen gekannt hatte. Anschauungen vom Wesen der Gottheit und ihrem Verhältnisse zur sichtbaren Welt, die seit Menschengedenken in Geltung gestanden hatten, werden erschüttert, preisgegeben und durch neue Anschauungen ersetzt, denen abermals jahrtausendelange Dauer bis zum heutigen Tage beschieden sein sollte."

Die Kunst dieser Periode, die bisher unter dem Namen der altchristlichen (den Riegl bezeichnender Weise konsequent vermeidet) den Gegenstand zahlreicher, jedoch rein inhaltlich-ikonographischer Untersuchungen gebildet hat, stellt den Kunsthistoriker ihrem Wesen nach vor ein doppeltes Problem. An diesem Wendepunkte zweier Kulturperioden gilt es erstens den Zusammenhang mit dem gemein-antiken klassischen Stil festzustellen, andererseits den mit der christlich-mittelalterlichen Kunst zu ermitteln.

Schon das erste dieser Probleme mußte selbsttätig gelöst werden, da die klassische Archäologie, wie gesagt, dem Kunsthistoriker nur ganz ungenügend vorgearbeitet hatte.

Es hatten nämlich dieselben, denen Horaz als Epigone des Alkäos, Virgil als Nachahmer des Homer galt — vielleicht weil ihnen das alte Heldenepos nur durch das Medium des römisch-höfischen Stiles zugänglich war — das Vorurteil zu begründen verstanden, daß die antike Kunstgeschichte mit dem Ende des vierten vorchristlichen Jahrhunderts zu Ende sei. Die Entstehung jeder Kunstform von der Diadochenzeit bis zum Ausgange des römischen Reiches wurde, wenn sie nur dem Betrachter gefällig und bedeutend genug erschien, in jene Zeit zurückdatiert, in der sich aus

den Meisterwerken des Praxiteles und seiner großen Zeitgenossen „jener Stil von lieblichem Gleichmaß entwickelt hatte, der heute das Ideal aller archäologischen Jugendschriften ist“ (Wickhoff). Daß die griechische Kunst nach dieser Periode noch im strengsten Sinne des Wortes eine barocke Entwicklung mit der dazugehörigen Reaktion der Nüchternheit und Glätte (alexandrinischer Empire-Stil) durchgemacht hat, daß die Antike noch einen großen Schritt über die letzte Phase der hellenistischen Kunst hinausgetan hat, daß es eine spezifisch römische Reichskunst gegeben hat, die die Grundlage für alle und jede spätere Entwicklung geworden ist — diese unschätzbare Erkenntnis verdanken wir erst Wickhoffs „Einleitung zur Wiener Genesis“. Als Ergebnis dieser fortgeschrittenen Untersuchungen schien nun ungefähr folgender Entwicklungsgang für die Kunstgeschichte des mediterranen Kulturkreises[1]) festzustehen:

Als Ausgangspunkt der Entwicklung wird die altorientalische Kunst betrachtet, charakterisiert durch ihre ausschließlich aus Erinnerungsbildern bestehenden Darstellungsmittel, ihr eigentümliches Projektionssystem der absoluten Ebene, endlich durch das, die Rundplastik beherrschende Gesetz der Frontalität (Julius Lange), alles Erscheinungen, die erst in neuester Zeit als allgemeine, gesetzliche Merkmale jeder primitiven Kunst erkannt worden sind (Emanuel Löwy). Auf dem uns schon von der Geschichte der Schrift her bekannten Wege dringt diese Kunst von Ägypten aus über Phönikien nach Griechenland, um dort mit einem zweiten Strome altorientalischer, bereits auf einer etwas höheren Stufe stehenden Kunst zusammenzutreffen, der sich von dem assyrisch-babylonischen Kulturkreis aus über Kleinasien und die Inseln nach Griechenland verbreitete. Durch dieses zum Träger der Kunstentwicklung förmlich prädestinierte Volk wurde nun eine der folgenreichsten Etappen der allgemeinen Kunstentwicklung — die Emanzipation der Raumrelationen — eingeleitet und nach einer kurzen, noch nicht genügend erklärten Unterbrechung (Dipylonstil) auch durchgeführt. Die Plastik verliert nach und nach die Einansichtigkeit, die Malerei als Darstellung der (einzelnen) runden Körper auf der Fläche wird ausgebildet, es entwickelt sich ein konsequenter

[1]) Wenige Jahre später (Festschrift für Max Büdinger 1898) war Wickhoff in der Lage nachzuweisen, daß sich auch die bisher für unabhängig gehaltene ostasiatische Kunst als ein Ableger der griechischen Kunst (des 6. vorchristl. Jahrhundert:) darstelle, und daß somit die Kunstentwicklung der ganzen Erde auf einen gemeinsamen Ursprung zurückweise.

Naturalismus, der sich von dem modernen nur dadurch unterscheidet, daß er auf die Einzelform beschränkt bleibt, während der Naturalismus der Renaissance durch die Linienperspektive eine einheitliche räumliche Gesamtwirkung zu erzielen wußte.

Neben dieser Entwicklung her verläuft eine parallele von dem naiven Realismus der archaischen Kunst (vgl. die Denkmäler aus dem Perserschutt, die „Tanten“, den sogenannten „Condottierenkopf“ der Sammlung Sabourow) bis zur Ausbildung einer reichen Fülle von Idealtypen, von der schlichten Nüchternheit der archaischen Kunst bis zu dem lauten Pathos der griechischen Barockperiode (Wickhoff) und dem naturnotwendigen Rückschlage zur gesuchten Steifheit, Zierlichkeit und Eleganz der Kunst des ausgehenden Hellenismus. In diesem Stadium gelangt die griechische Kunst nach Rom und empfängt dort den realistischen Einschlag der alten etruskischen Kunstgewohnheiten: es entsteht der augusteische Stil (Original-Denkmäler: die Ara Pacis Augusti, die Reliefs aus Palazzo Spada, die Wiener Brunnenreliefs aus Palazzo Grimani 2c., überdies die Masse der uns erhaltenen Statuenkopien). Auf dieser Grundlage erfolgt dann jener letzte, hochbedeutende Fortschritt in der Lösung der Darstellungsprobleme, der Übergang vom imitativen Naturalismus, der nach Tunlichkeit eine objektiv vollständige, in allen Teilen genaue Darstellung aus möglichst vielen einzelnen Naturbeobachtungen in der Erinnerung zusammenträgt (vgl. z. B. den borghesische Fechter), zum impressionistischen Illusionismus, der die subjektive Mitarbeit des Beschauers dazu heranzieht, eine einzelne, flüchtige optische Impression zum Eindrucke der vollen Wirklichkeit auszugestalten. Dieser letzte Fortschritt (den die moderne Kunst im 17. Jahrhundert getan und in letzter Zeit wiederholt hat) ist im Altertume als Errungenschaft der flavisch-trajanischen Zeit in Erscheinung getreten. Diese höchst verfeinerte Kunst, die infolge ihrer hohen Anforderungen an den Betrachter so recht eine Kunst der Auserwählten war, wurde das verhängnisvolle Erbteil der altchristlich-mittelalterlichen Periode. Hätte die spätere Kunst an einen imitativ-naturalistischen Stil anknüpfen können, so wären auch die nunmehr am Ausgange des Altertumes zu maßgebender Bedeutung gelangten, dem Können wie der Auffassung nach rückständigen Bevölkerungsschichten imstande gewesen, die reiche Tradition der Antike festzuhalten. So aber mußte eine fortwährende Abbröckelung und Verzettelung des ursprünglich so reichen Kunstbesitzes erfolgen, bis endlich im Naturalismus der

französischen Kunst des 13. Jahrhunderts der Kreislauf der Kunstentwicklung, mit dem stark verminderten Erbtheile der Antike, aber immerhin nicht ganz von vorn an wieder begann.

Der Kampf gegen die in dieser Darstellung vertretene Anschauung von einer rückläufigen Entwicklung in spätrömischer Zeit, der Kampf gegen die Annahme eines kunsthistorischen Mittelalters im hergebrachten Sinn kann als der leitende Grundgedanke der Riegl'schen Arbeit betrachtet werden. Er bemüht sich nicht (etwa im Sinn einer „Rettung") den tatsächlichen Eindruck einer „Verschlechterung", den jeder empfängt, der sich von den Monumenten der klassischen Antike her den spätrömischen Denkmälern nähert, abzuschwächen oder in Abrede zu stellen, er sucht jedoch die Ursache dieser Erscheinung nicht in objektiven Verhältnissen (unvollkommener Technik, zurückgebliebener Auffassung), sondern in dem Gegensatze unseres, der klassischen Kunst näherstehenden Formenideales zu dem ausgeprägt unklassischen Kunstwollen der spätrömischen Periode. „Unser subjektiver Geschmack verlangt vom Kunstwerk Schönheit und Lebendigkeit, wobei die Wage abwechselnd nach der ersteren oder der letzteren Seite neigt. Beides hatte die vorantoninische Antike besessen — von Schönheit mehr die klassische, von Lebendigkeit mehr die der römischen Kaiserzeit — keines von beiden aber, wenigstens in einem für uns zureichenden Maße, die spätrömische Kunst. Daher unsere Begeisterung für die klassische, dann neuerlich (nicht zufällig) für die von Wickhoff gepriesene flavisch-trajanische Kunst. Daß aber jemals auf Häßlichkeit und Leblosigkeit, wie wir ihnen in der spätrömischen Kunst zu begegnen glauben, ein positives Kunstwollen gerichtet gewesen sein könnte, erscheint uns vom Standpunkte des modernen Geschmackes schlechterdings unmöglich. Es kommt aber alles darauf an, zur Einsicht zu gelangen, daß weder mit demjenigen, was wir Schönheit, noch mit demjenigen, was wir Lebendigkeit nennen, das Ziel der bildenden Kunst völlig erschöpft ist, sondern daß das Kunstwollen auch noch auf die Wahrnehmung anderer (nach modernen Begriffen weder schöner noch lebendiger) Erscheinungsformen der Dinge gerichtet sein kann."

Es ist das eine Auffassung, die zweifellos sehr viel für sich hat und die, selbst wenn sie sich nicht bewähren sollte, immer das Verdienst wird in Anspruch nehmen dürfen, auf eine a priori nicht ausgeschlossene Möglichkeit hingewiesen, und dadurch die

gegnerische Theorie zu einer strengeren Beweisführung gezwungen zu haben.

Allein auch von jeder Lücke im Gefüge der herkömmlichen Ansicht abgesehen, vermag Riegl sehr starke positive Argumente gegen die Anschauung beizubringen, die annimmt, die spätrömische Kunst hätte sich darauf beschränkt, die klassischen Vorbilder in technisch, wie der Auffassung nach immer mangelhafterer Weise nachzuahmen. Es ist ihm schon seinerzeit gelungen (Riegl, Stilfragen Berlin 1893) nachzuweisen, daß die spätrömische Kunst, wenigstens auf dem Gebiete der Ornamentik, selbstschöpferisch die antike Kunstentwicklung weitergeführt hat, was gewiß einen Analogieschluß auf die Zustände innerhalb der übrigen Kunstgebiete zuläßt. Freilich wird die gegnerische Theorie, auch ohne in „das herkömmliche Vorurteil zu Gunsten der Figurenkunst" und zu Ungunsten der Ornamentik zu verfallen, den Einwand erheben dürfen, daß die Ornamentik weniger Anforderungen an die Technik stelle als die schildernde Kunst und daher auch bei einem Tiefstande der Technik fortbestehen konnte. Ebenso könnte man der Barbarisierungstheorie zuliebe die Tatsache, daß die spätrömische Architektur einen selbständigen Stil ausbildete und bis in die späteste Zeit hinein technische Wunderwerke (man denke an die Kuppel der Hagia Sofia) schuf, durch das Fortdauern des äußeren Bedürfnisses nach Bauten erklären, das diesen Kunstzweig am Leben erhielt, während die übrigen infolge der Schwäche der rein künstlerischen Interessen dahinsiechten. Ob man so weit wird gehen dürfen, oder auch nur gehen wollen, ist freilich eine andere Frage.

Jedenfalls wird die Streitfrage sich nur durch tatsächliche Einzelargumente entscheiden lassen. Eine prinzipielle Behauptung, wie die von Riegl auf Seite 7 ins Treffen geführte, daß es in der Kunstgeschichte überhaupt keinen Verfall geben könne, erscheint mir als eine unberechtigte Folgerung aus dem an sich berechtigten Prinzip des historischen Determinismus. Ich habe selbst[1]) als erster aus erkenntnistheoretischen Erwägungen heraus versucht, die Periodisierung nach Blüte- und Verfallszeiten als unzulässig zu erweisen. Allein ich kann nicht umhin, zu betonen, daß, wenn es auch sicher keinen „Verfall" im Sinne einer „Geschmacksverderbnis" gibt, sobald man einmal keine allgemein verbindliche Geschmacksnorm mehr anerkennt, doch sicher

[1]) Studien zur Werttheorie 1901. V, S. 100 f.

eine auf- und absteigende Entwicklung des künstlerischen Könnens einerseits, des Interesses für künstlerische Produktion andererseits denkbar ist. Niemand wird bestreiten, daß eine Generation die andere, ein Volk das andere, ebenso wie ein Individuum das andere — wo bliebe sonst der Unterschied zwischen Künstler und Nichtkünstler! — an Intensität des Kunstwollens und an Schaffenskraft übertreffen kann, und daß dieses Verhältnis erkennbar ist, auch wenn die betreffenden künstlerischen Schaffensziele vollkommen disparat sind. (Man denke sich z. B. Rembrandt verglichen mit Polidoro da Caravaggio oder Rafael mit Govaert Flinck.) Allein Riegl ist auch im einzelnen — und darin liegt das bleibende Verdienst seiner Arbeit — mit großer Überzeugungskraft für die Existenz eines positiven Kunstwollens der ausgehenden Antike eingetreten. Architektur, Skulptur und Malerei werden zur Begründung dieser Anschauung — trotz der engeren, durch den Titel der Arbeit umschriebenen Aufgabe — herangezogen. Die Erwägung nämlich, daß das herkömmliche System der Künste nur unwesentliche, auf grob materiellen Unterschieden aufgebaute, und daher psychologisch durchaus belanglose Abgrenzungen liefere, führt ihn dazu, von vornherein ein gemeinsames Willensziel in diesen Kunstzweigen zu suchen, dessen Nachweis ihm auch wirklich, zu einem großen Teile wenigstens, gelungen sein dürfte. Dabei möchte ich nur gleich eingangs feststellen, daß auch der erbrachte Nachweis eines positiven Kunstwollens die Möglichkeit eines Verfalles in dem ausgeführten Sinne des Wortes nicht ausschließt, und daß daher eventuell auch dieses Erklärungsprinzip nebenbei herangezogen werden könnte. Denn wer möchte sich zu der Behauptung versteigen, daß das von der spätrömischen Kunst Geleistete *in ihrer eigenen Richtung selbst nicht übertroffen werden konnte?*

An die Spitze seiner Erörterungen stellt Riegl die Denkmäler der spätrömischen Baukunst, u. zw. aus dem Grunde, weil bei den immobilen Monumenten Lokalisierung und Datierung durch äußere Umstände gegeben erscheint, während die Zuweisung der beweglichen Denkmälerbestände meistenteils nur durch die erst abzuleitenden stilkritischen Merkmale möglich ist. Auf die Frage nach der spezifischen Eigenart, durch die sich die spätrömischen Bauten von den Bausystemen des vorangegangenen Altertums unterscheiden, antwortet Riegl: durch Raumbildung und Massenkomposition.

Was die raumbildende Kunstabsicht in der Architektur anlangt, so ist ihre historische Entwicklung bis jetzt unerkannt geblieben, weil ja der Gebrauchszweck der Baukunst allezeit auf Bildung begrenzter Räume zum Aufenthalte von Menschen gelautet hat. „Aber,“ führt Riegl aus (S. 16), „eben durch diese Bestimmung sind zwei getrennte Aufgaben gestellt: die Schaffung des (geschlossenen) Raumes als solchen und die Schaffung der Raumgrenzen. Damit war dem menschlichen Kunstwollen seit Anbeginn die Möglichkeit geöffnet, die eine Aufgabe einseitig auf Kosten der anderen zu betreiben. Man konnte die Raumgrenzen derart überwuchern lassen, daß das Bauwerk in ein plastisches Bildwerk übergeht (man denke an die ägyptischen Pyramiden), man konnte andererseits die Raumgrenzen in solche Ferne hinausschieben (beim gotischen Dom z. B.), daß im Beschauer dadurch der Gedanke an die Unendlichkeit und Unmeßbarkeit des freien Raumes erweckt wurde.“

Auf die Frage nun, wie sich das Altertum und insbesondere seine abschließende spätrömische Phase zu dem gedachten Gegensatz gestellt hat — gewiß ein Zentralproblem der antiken Kunstgeschichte — antwortet Riegl: „Die Kulturvölker des Altertums — und, möchte man hinzufügen, alle Völker auf analoger Entwicklungsstufe — erblickten in den Außendingen nach Analogie der ihnen (vermeintlich) bekannten, eigenen Natur (Anthropomorphismus) stoffliche Individuen, zwar von verschiedener Größe und Form, aber jedes aus fest zusammenhängenden Teilen zu einer untrennbaren Einheit abgeschlossen. Ihre sinnliche Wahrnehmung zeigte ihnen die Außendinge verworren und unklar untereinander vermengt; mittelst der bildenden Kunst griffen sie einzelne Individuen heraus und stellten sie in ihrer klaren, abgeschlossenen Einheit hin.“ Dabei habe die antike Kunst naturgemäß alles vermieden und unterdrückt, was den unmittelbar überzeugenden Eindruck der stofflichen (greifbaren) Individualität trüben und abschwächen konnte. Da nun der „leere“ (in Wahrheit lufterfüllte) Raum für die naive, aufs Greifbare gerichtete Betrachtungsweise ein Nichts, ja die Negation des stofflichen Seins darstellt, konnte derselbe an sich gar nicht Gegenstand des antiken Kunstschaffens werden. „Ja,“ fährt Riegl überraschenderweise fort (S. 17), „die antike Kunst mußte geflissentlich die Existenz des Raumes verneinen und unterdrücken, woraus sich wieder ergibt, daß die Architektur des Altertumes, ursprünglich wenigstens, die Aufgabe der Raumbegrenzung nach Möglichkeit gefördert und in

den Vordergrund gerückt, jene der Raumbildung dagegen zurückgedrängt und verhehlt haben muß." Diese „Raumscheu" der antiken Kunst führt Riegl durch eine eingehende psychologische Analyse — die allerdings den neuesten Errungenschaften der Raumtheorie nicht ausreichend gerecht wird — auf die „Gedankenscheu" jeder primitiven Kunstauffassung, auf ihr Streben nach „objektiver Wahrheit", d. h. nach Ausschließung der „subjektiven Ergänzungen" der Erscheinung zurück. „So lange es Voraussetzung war, daß die Außendinge wirklich von uns unabhängige Objekte sind, mußte jede Zuhilfenahme des subjektiven Bewußtseins, als die Einheit des betrachteten Objektes störend, instinktiv vermieden werden." Von der, wie mir scheint, unhaltbaren und von der modernen Psychologie auch aufgegebenen Voraussetzung ausgehend, daß sowohl Tast- als auch Gesichtssinn ausschließlich punktuelle Empfindungsdaten liefern, die erst durch die Dazwischenkunft eines „subjektiven Denkprozesses" zu einem räumlichen Kontinuum werden,[1]) meint nun Riegl, daß die im eigentlichen Sinn raumschaffende Tiefendimension, bei deren Entstehung der vorausgesetzte Denkprozeß am stärksten beteiligt gedacht wird, dem stärksten Widerstreben von seiten des „objektiven" Kunstwollens begegnen wird. So erklärt er sich die charakteristische Beschränkung der altorientalischen und frühantiken Kunst auf die absolute greifbare Grundebene, das Fehlen von Deckung, Verkürzung 2c., kurz der raumandeutenden Erscheinungen. Die weitere Entwicklung (denn bekanntlich ist die Antike über dieses Stadium weit hinausgelangt) denkt sich Riegl durch einen ursprünglich latenten Gegensatz bedingt, der in den ältesten Stil dadurch hineingeraten war, daß erstens bei aller Objektivität doch schon die unumgängliche Anerkennung der Höhen- und Breiten-Dimension subjektive Daten in die Darstellung mengte (auch diese Auffassung widerspricht der modernen Raumtheorie ganz entschieden), und daß zweitens eine gewisse Anerkennung der Tiefe bei der Darstellung der stofflichen Wirklichkeit der Dinge unvermeidlich war, alles Elemente, deren immer stärkere Beteiligung für die späteren Stile charakteristisch ist.

Aus diesen Gesichtspunkten bespricht nun Riegl in einer bis heute vorbildlosen, tiefeindringenden Weise das kunsthistorische Verhältnis dreier architektonischer Typen: der ägyptischen Pyramide

[1]) Vgl. dagegen schon die grundlegende, von den Empiristen immer wieder vergessene Beweisführung Kants in der „Krit. d. reinen V." Kehrbach'sche Ausgabe (Reklam, S. 51, Abschn. 1).

und des analogen ägyptischen Säulensaales (Karnak), des griechischen Säulenhauses und endlich des römischen Monumentalbaues der Kaiserzeit, als dessen Typus das Pantheon gewählt erscheint. Er kennzeichnet den Übergang von der ungegliederten, krystalloiden und raumlosen Form der Pyramide mit ihren glatten, schatten- und ausladungslosen Flächen, ihrer strengen, greifbaren Begrenztheit zum griechischen Säulenhaus, dessen oblonger Grundriß bereits eine Abweichung von der reinen krystalloiden Außenform und eine Rücksichtnahme auf das für die Bewegung lebender Menschen bestimmte Innere verrät. Von einer Raumgestaltung kann auch hier noch nicht die Rede sein. Die Hypäthralität der Cella kennzeichnet vielmehr den griechischen Tempel als eine hofbegrenzende Säulenhalle. Die um die Cellawände gestellten Säulen endlich erscheinen in ihrer kompositionellen Anordnung für eine, wenn auch relativ begrenzte, optische Fernsicht, nicht mehr für die halb tastende Nahaufnahme, wie der Säulenwald im Innern des Tempels von Karnak, berechnet. Daran schließt sich zuletzt als Typus der kaiserrömischen Baukunst das Pantheon. Ein kompositionell durchgebildeter, gegliederter Innenraum mit schmuckloser Außenansicht, begrenzt nicht mehr von ebenen, krystalloiden Flächen, sondern von der ruhelosen, raumsuchenden Kurve. Erst bei der reinen optischen Fernsicht treten die harmonischen Proportionen (der Höhe und Breite) dieses Zylinderbaues (der angefügte Giebelportikus ist ein vermittelndes Motiv, gewissermaßen eine Konzession an die ältere Auffassung) in Erscheinung.

Voll entwickelt treten uns die Merkmale der spätrömischen Kunst am sogenannten Tempel der Minerva Medica in Rom entgegen. Die künstlerische Komposition greift hier bereits in der Verbindung von ausgebildeten Apsiden mit dem Mittelbau über die einzelne Formeinheit hinaus und schafft eine Einheit höherer Ordnung (Massenkomposition).

Eine nicht minder wichtige Neuerung bedeutet die Anbringung von Fenstern im Tambour und in der Kuppelwölbung der Minerva Medica. Das Neue daran war natürlich nicht die Verwendung von Seitenlichtern überhaupt, denn diese waren an Nutzbauten von jeher nach Bedarf angebracht worden. Allein die Zulassung des Fensters am Monumentalbau und seine bewußt dekorative Verwendung (in einem rhythmischen Wechsel der hellbeleuchteten Wand und der tiefschattenden Fensterhöhlungen) war nur auf Grund der optischen Fernaufnahme der spätrömischen Kunst möglich geworden, da bei

der älteren Nahsicht das Fenster immer nur ein die greifbare Einheit der Wand störendes Loch, ein wesenloses Nichts, gleich dem Schatten, darstellen mußte.

(Schluß folgt.)



Die tschechische Literatur in den letzten Dezennien.

Von **Dr. Josef Karásek.**

Vorwort.

Die Abhandlung könnte auch den Titel „Die böhmische Literatur im XIX. Jahrhundert" führen. Denn ich gebe zunächst eine kurze Übersicht der tschechischen Literatur des 19. Jahrhunderts, mit der das moderne tschechische Schrifttum natürlicherweise in engem Zusammenhange steht; bilden doch beide Perioden zusammen ein organisches Ganzes, dessen ungeteilte Darstellung erst das Verständnis für die Entwicklung der tschechischen Literatur vermittelt.

Diese Studie erscheint auch serbisch im »Letopis Matice srpske« in Neusatz; doch mußten einzelne Partien mit Rücksicht auf das deutsche Publikum umgearbeitet werden.

Da die Abhandlung den Zweck verfolgt, den deutschen Leser vor allem über die neueren Erscheinungen der tschechischen Literatur zu informieren, so ließ ich die biographischen Daten meistenteils unberücksichtigt; ebenso hätte es keinen Sinn gehabt, die einschlägige tschechische Literatur überall anzugeben.

Was die Form anbelangt, suchte ich an einem möglichst leichten und unterhaltenden Tone festzuhalten. Daß ich stellenweise kulturelle Ausblicke eröffnete und die Einflüsse der werdenden politischen Parteien andeutete, insofern sie in die Literatur eingriffen, dürfte mir kaum übel ausgelegt werden.

Für den deutschen Leser, der den Inhalt der tschechischen Werke nicht kennt, erlaube ich mir noch die Bemerkung beizufügen, daß ich stets bemüht war, den einzelnen Schriftstellern je nach ihrer Bedeutung eine angemessene Stelle einzuräumen, wobei ich gerne bei denjenigen, die ich monographisch behandelte, Parallelen mit

Schriftstellern anderer Weltliteraturen zog. Eine Reihe von Übersetzungen ins Deutsche findet der geneigte Leser besonders in: Wenzigs „Blüten neuböhmischer Poesie“, Prag 1854; „Blumenlese aus der böhmischen Kunst- und Naturpoesie“, 1857; „Kränze aus dem böhmischen Dichtergarten“ (Kollár und Čelakovský) „Rosmarinkranz“, Regensburg 1855; Matthias Graf Thun: „Gedichte aus Böhmens Vorzeit“, 1845; Alfred von Waldau: „Böhmische Granaten“, 1860, „Karl Hynek Máchas ausgewählte Gedichte“, 1862.

Ausgezeichnete Hilfsbücher, welche dem Leser einen Blick in die böhmische Poesie eröffnen, sind: Alberts „Poesie aus Böhmen“ (Wien, Hölder 1893), „Neue Poesie aus Böhmen“ (Hölder 1893), eine Anthologie aus den Werken Vrchlickýs, und „Neueste Poesie aus Böhmen“, 1895; in diesem Werke benützte Albert auch die Übersetzungen von Fr. Adler, Louise von Breisky, Marie Kwaysser, Rusko, Julius Katz, Leop. Pick, Bronislav Wellek, welch letzterer auch in der „Österr. Revue“ eine ausführliche Studie über Smetana veröffentlicht hat.*)

Kurze Übersicht der böhmischen Literatur bis in die siebenziger Jahre.

Nach dem unglücklichen dreißigjährigen Kriege, der das böhmische Volk materiell und geistig zugrunde gerichtet hat, trat im tschechischen Schrifttume eine fast zweihundertjährige Pause ein; nach dem „goldenen Zeitalter“, am Ende des 16. Jahrhunderts und am Anfange des 17. Jahrhunderts ist ein zweihundertjähriger Niedergang, ja völliger Stillstand der literarischen Produktion zu verzeichnen. Öde herrschte auf allen geistigen Gebieten, abgestorben war alle geistige Regsamkeit, ausgenommen einige geistliche Bücher, in deren Sprache sich dieser schreckliche Niedergang deutlich spiegelt; es wird nichts geschaffen; Grammatiker bringen linguistische Unge-

---

*) Einige Bemerkungen zur Aussprache. Der Hauptton liegt immer auf der ersten Silbe: Hálek, Neruda, Vrchlický (dreisilbig). — Die Striche auf den Vokalen sind Dehnungszeichen: Kollár, Čelakovský, Procházka; c = deutsch z: Václav, Palacký (ausgespr. Palazký); č = deutsch tsch: Jireček; s = deutsch ss (scharf): Karásek; š = deutsch sch: Šimáček; z = s (lesen): Rezek, Zelený; ž = französisch j (jamais): Žáček; ř, ein spezifischer böhm. Laut: Přibram, Kramář; ou ist ein Diphtong: Doucha; ů als u (aus ó entstanden); di, ni, ti werden weich, dy, ny, ty hart ausgesprochen; ě = ie: Němcové (ńemcové), Jan z Hvězdy (Hvjesdy).

heuer zutage, die Slovaken reißen sich zu ihrem eigenen großen Schaden und zum Nachteile für die Tschechen von ihrer Muttersprache los. Alte böhmische Bücher wurden verbrannt, und auf den Index gestellt; berüchtigt ist das Wirken des Koniáš, der Tausende und Tausende von Büchern vernichtet hat.

Zur Zeit Maria Theresias war die Lage der Tschechen trostlos; auch das äußere Merkmal tschechischer Selbständigkeit, die vereinigte tschechisch-österreichische Kanzlei wurde im Jahre 1749 aufgehoben und vom Jahre 1775 an begann bereits offenkundig die Germanisation in der Schule. Der Bischof von Leitmeritz, Kindermann von Schulstein, germanisierte ganze Gebiete von Böhmen Leitmeritz, Saaz).

Nun folgt die Zentralisierung durch Josef II.; seine Maßregeln zur Förderung der Germanisierung wecken jedoch den Widerstand der Intelligenz. Im Volke, welches unter dem Joche der Leibeigenschaft seufzte, erhielt sich die tschechische Sprache tatsächlich auch während dieser Periode.

Es werden allmählich Stimmen laut, welche die Bedeutung und Wichtigkeit der tschechischen Sprache betonen und deren Erhaltung fordern. Diese Bestrebungen sowohl, als auch die literarischen Versuche, grammatische und lexikale Hilfsmittel zu schaffen, nehmen beständig zu. Die tschechischen Literaten treten mit dem Adel in Beziehung, der infolge der Zentralisation seine Blicke dem böhmischen Lande und Volke zuwendet, wiewohl er nicht national gesinnt ist. Durch die Gründung der königl. böhmischen gelehrten Gesellschaft erhalten die Gelehrten einen Sammelpunkt, von wo aus sie das Land nach den verschiedensten Richtungen hin seiner Gegenwart und Vergangenheit nach erforschen und studieren.

Nachdem die böhmische Bibelübersetzung verbessert war, schlossen sich auch die Priester enger an das Volk an, dessen Hirten und Führer sie waren; auch an den Volksschulen wirkten böhmische Lehrer. Während der napoleonischen Kriege hatte die Regierung keine Zeit, die tschechische Sprache zu unterdrücken.

In der letzten Zeit wird von einigen Gelehrten der Ausdruck „Wiedergeburt" der böhmischen Nation vermieden; sie wollen beweisen, daß eine Kontinuität in der böhmischen Literatur bestehe. Das könnte ihnen nur mit Hundertmeilenstiefeln gelingen. Ich halte an den Begriffen „Wiedergeburt" und „Wiedererwecker" (buditelé, vlastenci) fest, erstens weil die Generation am Ausgange

des 18. Jahrhunderts ihre Traditionen nicht an die unmittelbar vorangehende Literatur anknüpfte, sondern auf die frühere Periode — das goldene Zeitalter — zurückgriff, zweitens weil sie mit Bedacht neue Losungsworte wählte und systematisch an der Belebung des nationalen Bewußtseins und wissenschaftlich an der Ausbildung der Sprache arbeitete.

So vollzog sich jenes in der europäischen Kulturgeschichte ungewöhnliche Ereignis, nämlich die Wiedergeburt des tschechischen Volkes, über das nicht nur fremde Gelehrte, wie die deutschen, sondern auch die Slaven selbst staunen. Die damaligen Gelehrten, welche sich mit der tschechischen Geschichte befaßten, erinnerten die Intelligenz an die ruhmvolle Vergangenheit des tschechischen Volkes und wiesen indirekt auf ihre Pflichten gegenüber der Gegenwart hin. Sprach- und Literaturforscher erstehen, unter ihnen in erster Linie der kritische Geist Dobrovský, der als Vater und Nestor der Slavistik bezeichnet werden darf. Die Bedeutung Dobrovskýs für das wissenschaftliche Studium der tschechischen Sprache und der Slavistik überhaupt, ist eine eminente, wiewohl er selbst noch an der Zukunft der Tschechen zweifelte. Dobrovský war dennoch ein guter Patriot und sozusagen der Motor der böhmischen wissenschaftlichen Literatur, ein Mann, der sich eines europäischen Rufes erfreute. Michaelis lobte seine biblischen Studien. Sein „Lehrgebäude der böhmischen Sprache" (nach Adelung gearbeitet) diente als Muster für: Metelkos slovenische, Bandtkies polnische, Jordans lausitzwendische Sprachlehre und für mehrere tschechische Grammatiken (Hanka). Seine berühmten „Institutiones linguae slavicae dialecti veteris" wurden ins Russische übersetzt. Er gab ein Wörterbuch und verdienstvolle Zeitschriften heraus, so „Slavin" und „Slovanka", beschäftigte sich besonders mit den ältesten böhmischen Legenden und schuf in seiner „Literaturgeschichte" ein musterhaftes Werkchen. Abbé Dobrovský war ein kritischer, feiner Geist, ein gern gesehener Gast bei den böhmischen Aristokraten; seine ungeheure wissenschaftliche Korrespondenz bildet eine wahre Fundgrube für die Geschichte der Slavistik.

Bei der Enthüllung seines Monumentes im Vorjahre entwarf Prof. Pastrnek ein Bild seiner umfassenden Wirksamkeit. Von seinem genialen Wirken berichten deutsche, russische und tschechische Werke.

Der Pfarrer auf der Herrschaft des Grafen Sternberg, des besten Freundes von Goethe, Ant. Puchmayer, veröffentlichte eine Sammlung von Gedichten, besonders von Fabeln und Deklamationen, die in Lesebüchern Eingang fanden und sich bei Unterhaltungen und geselligen Zusammenkünften einer allgemeinen Beliebtheit erfreuten. Glücklicherweise wirkte in Prag auch Kramerius, der es verstand, die weitesten Schichten der Bevölkerung mit volkstümlicher Lektüre zu versorgen; er gab einen gut redigierten Kalender und Ritterromane heraus; auch druckte er wieder die alten Volksbücher ab; in seinen Zeitungen bringt er verschiedene interessante Nachrichten und praktische Winke. Seine Geister- und andere romantische Geschichten, seine Reisebeschreibungen entsprachen gerade dem Geschmacke des böhmischen Volkes, das seit altersher gerne las und raisonierte. Hier sei noch angeführt, daß das böhmische Theater in Prag und auf dem Lande lange Zeit zur Hebung des nationalen Bewußtseins beigetragen hat.

Einen Riesenfortschritt in der Belebung des tschechischen Nationalbewußtseins bringen einige Ereignisse der zwanziger Jahre.

Vor allem ist es die Gründung des Museums, bei der die böhmischen Patrioten und der Adel zusammenwirkten, ferner die Auffindung der Königinhofer- und der Grünberger-Handschrift (rukopis Kralovédvorský a Zelenohorský), welche die Tschechen den „Nibelungen" der Deutschen entgegenstellten und durch welche sie sich ferner auch den Serben gleichstellen konnten, deren schöne Volkslieder ganz Europa bewunderte; mit einemmale war ihre Literatur auf die Höhe der russischen gelangt; — Kirša Danilov und Slovo o polkě Igorevě waren in Böhmen auch schon bekannt — ja sie hatten jetzt sogar etwas, was den Literaturdenkmälern anderer Völker entsprach. Goethe selbst interessierte sich für diese Schriften, die in alle europäischen Sprachen übersetzt wurden. Die „Handschriften" erfüllten natürlich die böhmischen Patrioten mit Begeisterung, Würde und Selbstbewußtsein und nötigten bald zum Studium der tschechischen Geschichte und der alten Schriftdenkmäler, während kritischere Geister bereits damals deren Ursprung zu verdächtigen begannen. Das Eine ist sicher, daß der Schöpfer dieser Falsifikate ungemein zur Hebung des Nationalbewußtseins, besonders bei der Intelligenz, beitrug. In dieser Zeit wurde auch die humane Anschauung Herders über die Bedeutung der Slaven stark verbreitet und unzähligemale wiederholt, die Idee des

Romantismus auf böhmischen Boden verpflanzt, aber hier den nationalen Verhältnissen angepaßt.

Mit diesen Erscheinungen steht die slavische Begeisterung, welche zur Zeit der tschechischen nationalen Wiedergeburt wahre Wunder wirkte, in unauflöslicher Verbindung. Die infolge des deutschen Regiments sich bedrückt fühlenden Böhmen begannen zu erkennen, daß sie einen Teil der großen slavischen Völkerfamilie bilden, in der die Russen allein schon, die während der napoleonischen Kriege eine so wichtige Rolle spielten, 60 Millionen Seelen zählten. Dieser Gedanke und der Verkehr mit den in Böhmen, besonders in Prag lebenden Russen, stärkten die Patrioten in ihrem Eifer. Die „Slavia", anfänglich nur eine nebelhafte Erscheinung, wurde immer mehr zu einem warmen Gefühle für die Muttersprache, zum natürlichen Herzensergusse des Armen, der sich an den mächtigen Bruder herandrängt; auch später zur Zeit Kollárs hatte die Idee der slavischen Zusammengehörigkeit in Böhmen keinen politischen Charakter. Allein sie bildete das literarische Vereinigungsmittel, den Quell der Begeisterung, sie regte zur weiteren Arbeit an, besonders als andersslavische, vor allem russische Gelehrte, persönlich die tschechischen Literaten kennen zu lernen begannen.

Dieses Moment der slavischen Wechselseitigkeit scheint mir besonders hervorhebenswert. Sie durchzieht wie ein goldener Faden das literarische Leben in Böhmen bis auf den heutigen Tag. Auf die Wiedergeburt der tschechischen Literatur hatte sie neben den humanen Grundsätzen des edlen Herder die befruchtendste Wirkung.

Auch erinnere ich daran, daß an der Universität die tschechische Sprache bereits vorgetragen wurde; man hatte nämlich eine Lehrkanzel für dieses Fach errichtet. Dazu gab noch Prof. Nejedlý eine Zeitschrift „Hlasatel" heraus, welche neben der Wiener Zeitschrift von Hromádko zu einem wichtigen Konzentrationspunkt der böhmischen Literatur wurde.

Eine neue Achse, um die sich das geistige und patriotische Leben bewegte, ward bald darauf die Zeitschrift „Časopis českého Musea", welche nach dem Muster des „Letopis Matice srpske", an dessen Wiege unser großer Gelehrte Paul Šafařik gestanden, begründet worden war.

Um diese Zeit, in den dreißiger Jahren, da infolge der Polemiken über die Rechtschreibung, denen Dispute über die Prosodie vorangegangen waren, eine ziemliche Bewegung herrschte,

beginnt die bewußte und systematische Wiedererweckung des böhmischen Nationalgedankens.

An der Spitze dieser Aktion stand Franz Palacký. Um seine erhabene Gestalt reihen sich die übrigen tschechischen Patrioten, nationale Wiedererwecker (buditelé, křisitelé).

An erster Stelle muß hier Josef Jungmann angeführt werden, der gewöhnlich den Beinamen „das stille Genie" erhält. Das Leben dieses unermüdlichen Arbeiters zeichnet wahrer Ameisenfleiß, allseitige Dienstfertigkeit und Liebenswürdigkeit gegen alle Patrioten aus. Schon während seines Aufenthaltes (als Professor) in Leitmeritz entfaltete er seine patriotische Wirksamkeit, indem er Tschechisch lehrte und aus Chateaubriand, Milton und Goethe (Hermann und Dorothea) Übersetzungen herstellte. Seine wichtigsten Werke sind: „Slovesnost", eine Anthologie mit Regeln für die Dichtkunst und Erklärungen, ferner seine tschechische Literaturgeschichte und Bibliographie, aber das dauerndste Denkmal hat sich Jungmann durch seinen „Slovnik" (Wörterbuch) gesetzt, welches das ganze Material der tschechischen Sprache umfaßt. Das, was andernorts die Akademien erst nach jahrzehntelanger Arbeit zutage fördern, hat Jungmann allein durchgeführt. Dadurch gelangte die tschechische Literatur zu einer sicheren Grundlage.

Seinem begeisterten Freunde und Verehrer Anton Marek schenkte Gott ein hohes Alter, so daß er sein Volk bereits in besseren nationalen Verhältnissen sehen konnte. Die Pfarre von Libuň und die weit bekannten Ruinen „Trosky" wurden ebenso wie die Pfarre in Dobřau, wo Ziegler wirkte, zum Wallfahrtsorte für die Literaten der Umgebung.

Unter den Dichtern nimmt der Freund Zieglers, der spätere General Zdirad Polák, eine hervorragende Stelle ein. Allerdings hatte dieser in seiner „Vznešenost přirody" (Die Erhabenheit der Natur) noch mit ungemeinen Sprachschwierigkeiten zu kämpfen. Für die Entwicklung der Literatur ist er aber deshalb von Bedeutung, weil er nach englischem und besonders nach dem Muster von Kleist und Haller zum erstenmale die Natur besang, wobei wir jedoch nicht verschweigen wollen, daß er seinen Vorbildern sowohl an Phantasie als auch an dichterischer Begabung nachstand. Polák könnte als Utilitarist bezeichnet werden.

Eine wichtige Stellung nimmt Ján Kollár, ein evangelischer Pfarrer in Pest, ein, berühmt durch seine philosophisch-historisch-

politisch-slavische Epopöe „Slávy dcera“ (Die Tochter der Slavie), deren mächtig ergreifender „Vorgesang“ alles bezauberte. Er hatte sich Dante's großes Werk „Die göttliche Komödie“ zum Vorbilde genommen.

Das Werk zerfällt in ein Vorwort in Hexametern und in fünf Gesänge, die aus Sonettencyklen bestehen. Wie Beatrice Dante, so führt Milka, die Tochter des Pastors in Lobda, den Dichter in jene Gefilde Deutschlands, wo einstens Slaven wohnten. Ein Rückblick auf das Leben der Slaven an den ehemaligen Wohnstätten an der Saale, Elbe, Moldau, Rhein und an der Donau — wonach auch die Titel der ersten drei Gesänge gebildet sind — begeistert den Dichter zu einer wahren Apotheose auf die Friedensliebe der Slaven im Gegensatze zu den kampflustigen Deutschen. Milka geleitet ihn auch in den slavischen Himmel, Lethe, wo die Mutter Slavia mit ihren Söhnen und Töchtern thront. Hier begrüßt er hervorragende slavische Geister, ja sogar fremde Männer, welche den Slaven gut gesinnt waren, so: Grimm Vater, Herder, Adelung, Schlötzer, Goethe u. a. In den „Acheron“ aber verbannt er alle Feinde und verräterischen Söhne der Slavia.

Es ist ein großartiges Nationalwerk; einzelne Sonetten werden stets als wahre Perlen der tschechischen Literatur ihren Wert behalten; leider verfällt der Dichter zuweilen in einen zu lehrhaften Ton, wie er auch seine politischen Anschauungen mitunter zu eifrig darzulegen versucht. Er verfaßte auch einen Kommentar zu den Gedichten, der noch umfangreicher ist, als das Werk selbst.

Ján Kollár, ein slavischer Archäolog und Sammler slovakischer Volkslieder, war keineswegs ein kritisch angelegter Geist, aber er war der Begründer der slavischen „Wechselseitigkeit“ und hatte auch während seines Aufenthaltes in Pest auf die südslavische Literatur einen nicht unbedeutenden Einfluß.

1849—52 war er Professor an der Universität in Wien. Sein Name ist daselbst an erster Stelle auf der Gedenktafel der verdienstvollen Männer der Wiener philosophischen Fakultät eingemeißelt. Seine Wirksamkeit wurde in dem Sammelwerk „Ján Kollár“ ausführlich gewürdigt; über Kollárs Aufenthalt in Wien schrieb der Autor dieser Abhandlung, der auch ein Gutachten Kollárs über das slavische Schulwesen und die protestantische Kirche aus dem Jahre 1849 in der k. Akademie herausgeben wird, in einer früheren Arbeit. Kulturell und literarisch wichtig ist Kollárs „Reise durch

Italien". Seine irdische Hülle ruht auf dem St. Marxer Friedhofe; da eine ruchlose Hand ein halbes Jahrhundert nach seinem Tode sein Grabmal geschändet hat, gestattete seine Familie nun die Überführung der Überreste nach Prag.

In den zwanziger Jahren waren die Königinhofer Handschrift und die ersten drei Gesänge der „Slávy dcera" das Alpha und Omega der tschechischen schönen Literatur. Aber als Dichter war Ján Kollár bald von Fr. Lad. Čelakovský, dem Schöpfer der „Růže stolistá" (Centifolie) übertroffen. Čelakovský, der in seinen witzigen Epigrammen stets den Nagel auf den Kopf zu treffen wußte, ist besonders auch als gediegener Übersetzer russischer und serbischer Volkslieder, deren Geist er in der tschechischen Übersetzung vollkommen wiederzugeben verstand, und als fleißiger Sammler slavischer Sprichwörter bekannt. Als entlassener Redakteur der offiziellen Blätter hatte er Tage großen Elends durchzumachen; als Professor der Slavistik an der Universität in Breslau befaßte er sich später mit der Grammatik und mit slavischen Altertümern. Leider war seine spätere Wirksamkeit an der Prager Universität nur von kurzer Dauer.

Anläßlich der Zentenarfeier seines Geburtsfestes veröffentlichte ich die Erinnerungen seiner ehemaligen Dienstmagd, die noch in Jičin lebt. Sie war später nach Wien gekommen, hatte sich mit dem Gärtner von Schönbrunn, Prucha, verheiratet und die Bedienung bei Richard Wagner in Hietzing übernommen, von dem sie manche interessante Einzelheiten zu erzählen wußte, die ich gelegentlich auch wiedergeben werde.

Čelakovský war ein großer Verehrer Goethe's, den man in Böhmen geradezu verhimmelte. Er übersetzte dessen „Geschwister" („Marianka") und ließ sich in seiner „Růže stolistá" (Centifolie) auch von Goethe's „Westöstlichem Divan" merklich beeinflußen. Ausführlicheres berichtet darüber Dr. M. Murko in „Deutsche Einflüsse", Graz 1897.

Als ein Meteor am slavischen Dichterhimmel flammte nach den dreißiger Jahren Hynek Mácha auf, der nur allzu frühzeitig starb. Er war ein echter Romantiker, Anhänger Byrons, ein glühender Verehrer der polnischen Literatur, Grillparzers und Schillers, und ist heute noch als Dichter des „Máj" beliebt, wie er auch noch gerne und oft zitiert wird.

Hynek Mácha (1810–1836) starb in jugendlichem Alter in derselben Stadt, aus welcher der deutsche Verehrer Byrons, Jos. Em. Hilscher, stammte; dieser, ein Unteroffizier der österreichischen Armade, starb im Jahre 1837 in Mailand. Die Stadt Leitmeritz, wo er geboren war, errichtete ihm ein Denkmal. Schon vor Jahren habe ich auf diese beiden geistesverwandten, unglücklichen Verehrer Lord Byron's, dieses Feindes alles Lebens, hingewiesen.

Von Sieg. Kapper wurde „Máj“ im Jahre 1844 in der „Libussa“ von Klar ins Deutsche übersetzt.

Auf dem Gebiete des Dramas wirkte neben dem verdienstvollen Štěpánek am besten Kajetán Tyl, ein sehr begehrter Erzähler, dessen historische Erzählungen noch am Ende des 19. Jahrhunderts eifrig gelesen wurden. Er redigierte „Květy“, die mit Čelakovskýs „Včela“ rivalisierte. Ein speziell dramatischer Dichter war Wenzel Klicpera, dessen einzelne Stücke von Studenten und Dilletanten tausendmal gespielt wurden; auch er war ein guter Geschichtenerzähler; als solcher kann auch Chocholoušek gelten, der seine Stoffe aus dem slavischen „Süden“ schöpfte. Die Opferfreudigkeit und der Mut der südslavischen Helden gefiel allgemein. Seine Erzählungen wurden im Vorjahre sogar ins Russische übersetzt. Im Jahre 1844 sind seine „Černohorci“ deutsch im „Ausland“ erschienen.

Erazim Vocel entnahm die Stoffe zu seinen Gedichten, die er unter dem Namen „Přemysliden — Kelch und Schwert“ zu einem Zyklus vereinigte, der böhmischen Geschichte[1]; vaterländischer Ton weht auch aus den Gedichten von Ján z Hvězdy. Derselbe (Jindřich Marek) ist Verfasser der beliebten Romanze „Horymírův skok“. Seine historischen Erzählungen waren in Böhmen sehr beliebt und wurden viel gelesen. Anzuführen ist außerdem noch Karl Vinařický, ein Dichter von umfassender Wirksamkeit, der Begründer des „Časopis č. duchovenstva“ (Zeitschrift der böhmischen Geistlichkeit) und Autor der Gedichtsammlung „Varito a lyra“, in der stets ein Selbstlaut auf einen Mitlaut folgt, wodurch der Beweis für den Wohlklang der tschechischen Sprache erbracht wurde.

*

---

[1] Er wollte auch einen böhmischen Faust schaffen. Seinem Berufe nach war er aber ein Archäologe.

Überall ertönen vaterländische Klänge; aus der ruhmvollen Vergangenheit des böhmischen Vaterlandes und des Schwesterlandes Mähren schöpfen die böhmischen Patrioten „buditelé" Trost, Begeisterung, Ausdauer, der vaterländische Ton ist überall noch seriös, wahrhaft, wenn er auch manchesmal in Überschwänglichkeit und Naivität übergeht. Aber alle, die das Wort „Vaterland" auf ihren Wappenschild geschrieben, fühlen dessen Bedeutung und sind zu allen Opfern für dieses höchste Gut bereit.

Unter den Patrioten spielte der Bibliothekar des tschechischen Museums, Wenzel Hanka, der Entdecker der bekannten Königinhofer Handschrift, eine hervorragende Rolle, sonst ein unbedeutender Dichter, der mit Vorliebe Falsifikate erzeugte, aber als musterhafter Organisator der Museumsbibliothek und als praktischer Kenner aller slavischen Sprachen sich große Verdienste erwarb. Mit ungewöhnlicher Dienstfertigkeit bot er sich allen slavischen Größen in Prag als Cicerone an, welche dann seinen Ruhm in der ganzen slavischen Welt verbreiteten.

Sein Kollege, der Sekretär der Matice, Nebeský tat sich in dem Gedichte „Protichůdci" als Dichterphilosoph hervor; dieses Gedicht war ein Vorläufer des Hamerling'schen Werkes „Ahasver". „Protichůdci" 1844 wären ein dankbarer Stoff zur Übersetzung ins Deutsche schon wegen des Vergleiches mit Hamerlings „Ahasver"; Lenaus Einfluß ist da besonders merklich. Hier soll gleich erwähnt werden, daß Lenau in Böhmen sehr beliebt war und vielfach übersetzt wurde. Er selbst wählte gerne Stoffe aus der tschechischen Vergangenheit (wie Žižka; in Savonarola greift er auch auf Hus und Hieronymus zurück). Nebeský lebte drei Jahre (1843—46) in Wien, war Erzieher bei Weitlof und verkehrte in Prag mit Frankl, Hartmann, Kaufmann, Kuranda, Kuh und Meißner. Sein Name wurde auch mit den Artikeln in Kuhs „Tagesbote" in Verbindung gebracht, die Hanka verschiedener Falsifikate beschuldigten. Nebeský zeichnete sich als gründlicher Literaturhistoriker mit weiter Übersicht und Kenntnis europäischer Literaturen aus. Eine Monographie über Nebeský's Leben und Wirken schrieb Dr. J. Hanuš, Prag 1896.

Aber alle diese überragen zwei gewaltige Persönlichkeiten, nämlich Franz Palacký und Paul Josef Šafařík.

Palacký wirkte als Patriarch noch in den siebziger Jahren für sein Volk. Sein Name bedeutet in verschiedener Hinsicht ein Stück

tschechischer Geschichte und darum wird er nicht mit Unrecht ehrfurchtsvoll „Vater des böhmischen Volkes“ genannt.

Dobrovský erkannte das große Talent des Mährers Palacký und empfahl ihn freundlich dem tschechischen Adel als Genealogen. Der Verkehr Palacký's mit dem Adel übte sowohl auf diesen als auf jenen einen großen Einfluß. Als Historiograph des Königsreichs Böhmen schrieb er sein Hauptwerk „Dějiny národu českého“ (Geschichte des böhmischen Volkes) bis zum Jahre 1526. Diese Geschichte schrieb er ursprünglich deutsch, übersetzte sie aber dann ins Tschechische. Mit besonderem Interesse verfolgte Palacký die Geschichte des Johann Hus und der folgenden Kriege, die den Namen des tschechischen Volkes weithin bekannt machten. Zur hussischen Periode kehrte Palacký während seines Wirkens mehrmals zurück.

Palacký gab alte tschechische Schriften heraus, sorgte dafür, daß fachwissenschaftliche Gesellschaften begründet wurden, die sich besonders die Herausgabe böhmischer Bücher angelegen sein ließen. Palacký sehen wir als Redakteur des „Časopis českého Musea“ (Zeitschrift des böhm. Museums, die am Anfang auch deutsch erschien), als Begründer der böhmischen Matice (Verein zur Herausgabe wissenschaftlicher Werke); er unterstützte den „Naučný slovník“ (Lexikon) seines Schwiegersohnes Rieger und stand überall dort an der Spitze, wo es sich um die kulturellen Bestrebungen seines Volkes handelte, z. B. in der Frage eines Nationaltheaters, und oft auch dann, wenn nur Undank zu ernten war. Palacký war ein philosophisch angelegter Geist, harmonisch gebildet, mit hellem Verstande und großem Scharfsinn, sein klarer, an alten tschechischen Schriften ausgebildeter Stil wird als klassisch betrachtet. Dieser edle Mensch vergaß auch der armen, unglücklichen Literaten nicht, die von Krankheiten verfolgt werden, für die er einen humanen Verein „Svatobor“ ins Leben rief, der noch heute in voller Wirksamkeit ist. Palacký, dieser lautere, redliche Charakter, beteiligte sich auch am politischen Leben, und zwar gerade zu jener Zeit, da sich die Verhältnisse in Böhmen am schwierigsten gestalteten. Sein Name wurde nicht nur von den Slaven, sondern auch von den Deutschen mit Ehrfurcht ausgesprochen; davon zeugt auch das anläßlich seines Zentenariums 1898 herausgegebene Gedenkbuch „Památník“.

Ihm hatte es der große Sohn der Slovakei, Paul Josef Šafařík (1795—1861) zu verdanken, daß er in Prag aufrichtig und freundlich empfangen wurde und auf diskrete Weise in seiner Existenz gefördert wurde, als er, der ehemalige Direktor am Gymnasium in Neusatz, den heißen serbischen Boden verließ. Der bedeutende Slavist Šafařík, ein Märtyrer für diese Wissenschaft, gehört seinem Berufe und seiner literarischen Wirksamkeit nach teils den Südslaven, teils den Tschechen an, aber seine gigantische Persönlichkeit ist Eigentum der ganzen slavischen Welt.

Die Verdienste Šafaříks um die Publikation der wichtigsten serbischen Denkmäler sind allgemein bekannt, seine Handschriften, welche der Russe Speransky beschrieb, bilden eine wahre Zierde der Museumsbibliothek in Prag. Aber sein wichtigstes Werk sind die „Slovanské Starožitnosti“ („Slavische Altertümer“), ein monumentum aere perennius. Wenn auch Einzelheiten heute nicht mehr zutreffen mögen, so werden die schweren, festgefügten Grundpfeiler dennoch stets unerschüttert bleiben. Das umfassende Werk wurde auch ins Russische, Polnische und Deutsche übertragen und wird stets der tschechischen wissenschaftlichen Literatur zum Ruhme gereichen. Šafařík war auch ein hervorragender Ethnograph — „Národopis“ ist ein klassisches Werkchen — und befaßte sich in den vierziger Jahren, da er an die Habilitation dachte, auch mit ungewöhnlichem Erfolge mit der tschechischen Grammatik und Literatur. Der slavische Kongreß in Prag 1848 drängte ihn in den politischen Vordergrund, wiewohl dies nicht seinem Geiste und seiner Natur entsprach. In den fünfziger Jahren widmete sich Šafařík der Lösung der schwierigen und verwickelten Frage über die ursprüngliche Heimat der ältesten kirchenslavischen Schriftdenkmäler. In seinem Gemüt spielte sich dabei ein kleines Drama ab. Jagić widmete in seinem kürzlich erschienenen Werke „Zur Entstehungsgeschichte“ Šafařík Worte warmer Anerkennung und Bewunderung.

Šafařík war in seiner Jugend auch Dichter, dann Bibliograph, Organisator der Slavistik, eine anerkannte Kapazität auf dem Gebiete der Terminologie und der Gesamtslavistik, so daß die Slavisten seinetwegen aus Rußland und Polen nach Prag, wie nach dem slavischen Mekka pilgerten. Er wurde unter den glänzendsten Bedingungen an die Universitäten in Berlin und Moskau berufen, nahm jedoch diese ehrende Stellung nicht an, obzwar er gerade in den vierziger Jahren

in den bescheidensten Verhältnissen lebte. Šafařík und Palacký gehörten zu den ersten Mitgliedern der kais. Wiener Akademie.

Seine Korrespondenz — schade nur, daß er einen ansehnlichen Teil davon selbst vernichtet hat – gehört neben derjenigen Dobrovskýs und Kapitars zu den ergiebigsten Quellen der Geschichte der Slavistik. Leider wurde Šafařík lange von schweren Schicksalsschlägen verfolgt. Šafařík und Palacký sind wohl eigentlich Gelehrte, aber man kann sie von der tschechischen Literaturgeschichte nicht ausschließen, da ihr großer Einfluß und ihre vielseitige Wirksamkeit ihnen daselbst einen unbestreitbaren Platz einräumt. Besonders Šafaříks Individualität ist so umfassend, daß alle slavischen Literaturen seinen segensreichen Einfluß anerkennen.

Eine große Bewegung unter den Tschechen verursachte das denkwürdige Jahr 1848, welches nicht nur neue Ideen, sondern auch gesellschaftliche und nationale Freiheit brachte, die alle Schichten der Bevölkerung mit sich fortriß. Der „slavische Kongreß" formulierte einerseits die politische Stellung der Völker, besonders der Tschechen im Reiche und brachte ihnen ihre Angehörigkeit zu den übrigen zahlreichen slavischen Volksstämmen wieder ins Gedächtnis. Schade nur, daß diese Tage mit so bedauernswerten Ereignissen endigten. Dieses Jahr brachte Leben in das ganze Volk, das wohl später wieder in einen Schwächezustand geriet, aber sich doch nicht mehr einschläfern ließ, denn es war sich seiner Existenz und Bedeutung bewußt worden, besonders nachdem es auch im Reichsrate seine Vertreter hatte.

In dieser Zeit leuchtet der unbeugsame Charakter von Karl Havlíček, einem ehemaligen Erzieher bei Prof. Ševyrëv in Moskau, hervor. Er übersetzte Gogols Schriften aus dem Russischen ins Tschechische; sonst wirkte er durch seine scharfe journalistische Feder, nachdem er die Redaktion der Prager offiziellen Zeitungen niedergelegt und sich in die Opposition gegen die Bachische Regierung gestellt hatte, wofür er nach Brixen in Tirol interveniert wurde. Sonst gilt von dieser Zeit das alte Sprichwort: „Inter arma silent Musae„; die kleine Revolution absorbierte fast alle Kräfte der tschechischen Patrioten, welche sich lieber mit praktischen Fragen, wie Politik, Reformation der Schule u. dgl. beschäftigten.

Das Jahr 1848 beschließt auch in der Literatur die vormärzliche Periode.

*

Aber eben dieses Jahr 1848 bedeutet auch einen Wendepunkt in der Entwicklung des tschechischen Schrifttums. Fast ein ganzes Jahrzehnt hindurch liegt das Feld der tschechischen Literatur brach, dann wirkt bereits eine neue Generation, die in einem neuen Gedankenkreise lebt und bestrebt ist, den modernsten Ideen jener Zeit auch in Böhmen Eingang zu verschaffen. Trotzdem muß man zugeben, daß die jungen Träger der neuen Grundsätze dem Seelenleben des tschechischen Volkes sich eng anzuschließen bemühten.

In den fruchtlosen fünfziger Jahren ragt nur eine Sammlung von Gedichten hervor, die beliebte „Kytice" („Blumenstrauß") von Karl Jaromír Erben (1811—1870), die in Böhmen immer wieder Anklang finden wird, da sie im volkstümlichen Geiste gehalten ist. Die einzelnen Balladen waren schon früher erschienen und überraschten durch die prägnante Kürze des Ausdruckes und durch die dramatische Behandlung des Stoffes, z. B. „Svatební košile"[1]), die denselben Stoff zum Inhalte hat, wie Bürgers „Leonore". (Dieses Gedicht hatte schon Jungmann ins Böhmische übersetzt.) Erben, Archivar der Stadt Prag, war seinem Wesen nach ein Historiker und Slavophile, der Nestors „Chronik" und Märchen in allen slavischen Sprachen herausgab und „Slovo" ins Böhmische übersetzte. Sein größtes Verdienst beruht darin, daß er die „Nationallieder und Sprüche" sammelte und so der Vuk Karadžić der Tschechen geworden ist. (In Mähren hat der religiöse Poet Sušil Volkslieder gesammelt; eine kostbare Sammlung von nationalen Liedern stammt von dem anerkannten Ethnographen Bartoš her). Erben gab auch eine ganze Reihe der wichtigsten alten tschechischen Schriftdenkmäler heraus, so die Werke von Jan Hus, Tomáš von Štítný u. s. w. Seine schöne melodische Sprache und der anheimelnde Ton erregten die Begeisterung der Jugend in den sechziger Jahren, die ihn wie einen Vater verehrte.



[1]) Von Hofrat Albert ins Deutsche übersetzt und der Tochter des Dichters, der Frau Bohuslava Rezek, gewidmet.



Dämmerstunde.

Von A. Metzl.

Tiefen Frieden ohne Ende
Wollt' ich atmen, tiefen Frieden,
Der wie Duft von weißen Rosen
Über meinem Leben zieht;
Der in meine weichen Träume
Goldne Strahlen webt und leise
Klingt, wie eines Kindes Lied,
Das durch schwarze Wälder wandelt,
Die voll Ruhe, die voll Frieden
Und voll dunkler Schrecken sind . . .

☙

Ballade.

Von A. Metzl.

Es glühte am Himmel das Morgenrot,
Im Garten lachte der Flieder . . . .
Vor meinem Hause stand der Tod
Und sang seine heiseren Lieder . . . .

Da stürmte des Lebens Zug vorbei,
Gesellen mit strahlenden Mienen,
Die schlugen dem Tod die Leier entzwei —
Juchheissa — da zog ich mit ihnen!



Der Falter.

Camillo V. Susan.

Sitzend auf einem
Stein am Walde
Schau ich hinunter in's Thal.
Still ist es hier
Und es läßt sich sinnen
Ueber die Rätsel des Lebens.

Herauf den Hügel
Schwebt ein Falter
Ueber den blühenden Klee,
Sich freuend des Lichtes,
Der duftenden Blumen,
Der morgendlich heiligen Stille.

Läßt sich endlich
Sorglos nieder,
Gelockt von süßem Duft.
Auf und ab,
In ruhigem Gleichmaß,
Schlägt er die gelben Flügel.

Da sieht er plötzlich
In blauer Luft
Eine Freundin vorüberschweben.
Zu lustigem Tanze
Schwingt er sich auf,
Zu zartem, minnigem Werben.

Zum Brautbett wird
Der Kelch einer Blume,
Des Himmels azurne Bläue
Zum Baldachin,
Und Lerchen trillern
Ein jubelndes Hochzeitslied.

Lieblicher Falter,
Wirst du noch morgen
Schweben von Blume zu Blume?
Gar bald ist vorüber
Der Traum deines Lebens:
Der Traum von Sonne und Liebe.

Gleich uns führt auch dich
Aus Nacht in Nacht
Die Lichtbrücke des Lebens:
Ein Erwachen das Sein,
Ein Traum die Welt,
Und ein Sterben in blutenden Schmerzen.

Doch du weißt nichts
Von unserer Sehnsucht,
Weißt nichts vom verzweifelnden Leide,
Daß alles Glück
Kaum dem Hauche gleicht,
Der über den Blumen verweht!



Die Frau zweier Männer.

Erzählung von **Camillo V. Susan.**

(Fortsetzung.)

„Guten Abend, Frauchen", grüßte er Philippine und er sah sie mit fragendem Blicke an. Sie aber wies auf Renard und sagte: „Kennst du denn diesen Herrn nicht mehr?" Renard, der sofort das ganze Unheil überschaute, in das er sich durch eigenes Verschulden gestürzt hatte, fühlte einen tiefen Schmerz, von Philippine dennoch getäuscht worden zu sein, wandte sich gegen den Angekommenen und sagte: „Ja, Herr Dr. Piron, sehen Sie mich nur einmal an. Langsam werden Sie sich ja doch noch erinnern, daß ich Renard, der Gatte dieser Frau hier, bin. Sie scheinen es freilich vergessen zu haben. Vor Jahren habe ich Sie um Hilfe gebeten, Sie haben Sie mir gewährt und ich wollte Ihnen dafür zeitlebens dankbar sein; aber hinter meinem Rücken haben Sie sich unterdessen recht hübsch mit meiner Frau bezahlt gemacht. Das wäre zu niederträchtig für einen Freund gehandelt, wenn nicht die Frau eben so edel gehandelt hätte." Auf diese Worte aber erwiderte Philippine: „Sprich nicht so! Dir gehörte ich an, mit meiner ganzen Seele und meiner ganzen Liebe. Weiß Gott, mich hätte nichts bewegen können, dich bewußt zu verraten. Bist du nicht selber Schuld? Um der Schmerzen willen, die du mir bereitet hast, verdientest du wohl diese Strafe! Warum hattest du kein Vertrauen zu mir? War ich nicht dein Weib, das alles, Freude und Leid, mit dir zu teilen entschlossen war? O, in welches Unglück hast du uns beide gestürzt!"

Da sagte Piron: „Mein Herr, Sie haben ein eigenes Betragen! Sie sind einmal tot und ich selbst habe es auf Ihren Wunsch bestätigt. Tot ist tot, gleichviel auf welche Weise! Wollen Sie, daß ich Ihnen Ihren Totenzettel zeige? Ich lasse mich nicht wie einen Hund von meiner Frau wegjagen. Gut, treten Sie auf gegen mich, ich werde Sie einfach für verrückt erklären, man hat Sie tot gesehen, man hat Sie begraben, Sie können Ihr Grab besuchen, wenn es Ihnen beliebt, kurz und gut, Sie werden nicht imstande sein, den Beweis Ihres Daseins zu erbringen." Renard war wohl einen Augenblick etwas verwirrt, denn die Sache konnte für ihn immerhin höchst unangenehme Folgen haben. Aber er faßte sich sofort und erwiderte: „Gut, Herr Dr. Piron! Wir werden ja sehen! Ich für meinen Teil werde mein Recht zu finden wissen. Ich habe Ihnen nur das eine noch zu sagen: Entweder Sie erfüllen mir meine Bitte, welche ich sofort an Sie stellen werde, oder ich werde die Hilfe des Gerichtes in Anspruch nehmen, was Ihnen keineswegs sehr erwünscht sein kann. Im letzteren Falle würde ich mit Ihnen nach dem, wie Sie an mir gehandelt haben, sehr kurzen Prozeß machen und ich erkläre Ihnen, daß ich, wenn ich meine eigene Person nicht zu schonen entschlossen bin, mit

Ihnen noch weniger glimpflich verfahren werde. Ich bitte um Ihre entscheidende Antwort." Piron, welcher einsah, daß es für ihn bei dieser Entschlossenheit Renards keinen Ausweg gebe, erwiderte etwas bescheidener als vorher: „Und worin besteht Ihre Bitte? Am Ende verlangen Sie Unmögliches von mir!" „Nein," antwortete Renard, „mir ist es nur darum zu tun, meine Person als die des Herrn Renard, Chefs der einstigen Firma Renard und Gemahls dieser Frau hier, vor Zeugen festzustellen. Ja, Herr Dr. Piron, ich werde Leute zu Zeugen aufrufen, welche die köstliche Eigenschaft haben, mich auch nach hundert Jahren wieder zu erkennen. Allerdings werden Sie, geehrter Herr, die Güte haben müssen, die Schlüsse aus dieser Zeugenschaft zu ziehen. Ich verlange, daß Sie mir gestatten, meine gewünschten Zeugen für morgen abends hieher zu laden. Es ist alles, was ich fordere. Ich glaube Sie werden dagegen nichts einzuwenden haben." Dr. Piron atmete erleichtert auf, als er diese bescheidene Bitte vernahm. Er war auf etwas Ungeheuerliches gefaßt. „Nein," erwiderte er, „ich habe nichts dagegen. Aber vielleicht ist die ganze Einladung unnötig, wenn ich selbst Ihnen versichere, daß ich ja fest überzeugt bin, in Ihnen Renard vor mir zu haben und daß ich das vor jedem gerne bekräftigen will." — „Ich danke Ihnen, Herr Dr. Piron, aber ich habe doch ein Interesse daran, vor einer größeren Anzahl Menschen meine Persönlichkeit festzustellen. Man soll es in Paris wissen, daß Renard wieder unter den Bürgern dieser Stadt sich befindet." — „Und unser Betrug und meine Verheiratung mit Philippine?" rief Piron verzweifelt aus. „Fürchten Sie nichts," antwortete Renard, „ich nehme alles auf mich. Ich werde alles in Ordnung bringen. Und daß Sie meine Frau geheiratet haben? — Was wußten denn Sie, daß ich noch auf der Welt bin? — Abgemacht?" „Ja," antwortete Piron mit saurem Gesichte, „ich muß wohl."

„Und dann bitte ich," sagte Renard, „keinem Menschen, selbstverständlich auch den Geladenen nicht, nur eine Silbe von meiner Ankunft mitzuteilen." Nach diesen Worten schickte er sich an fortzugehen. Dann wandte er sich zu Philippine, welche in stummer Verzweiflung die ganze Hin- und Widerrede zwischen den beiden Männer angehört hatte und sagte: „Lebe wohl, meine liebe Frau. Bis morgen abends wirst du wohl Zeit finden, die ganze Lage zu überdenken und zu einem Entschlusse zu kommen. Gute Nacht!"

So schied er aus dem Hause, von dem er in so weiter Ferne Tag und Nacht geträumt hatte, von dem er sich, wenn er über seine Schwelle wieder schreiten sollte, so viel Glück nach bitterem Leide erhofft hatte. Als er unten angekommen war, da blickte er noch einmal nach dem beleuchteten Fenster hinauf, und er gedachte seines einsamen, arbeitsreichen Lebens im fremden Lande und der Sehnsucht, mit welcher er oft zu dem Polarsterne emporgeblickt hatte, der ja auch von diesem Fenster aus so gut zu sehen war.

Am Abende des folgenden Tages kamen in Philippinens Salon ungefähr zwanzig Bürger der Stadt zusammen, alle voll Neugierde und Erwartung, zu welchem Zwecke sie eingeladen worden waren; denn daß es nicht auf eine Unterhaltung abgesehen sei, ließ sie das Einladungsschreiben vermuten, in welchem ausdrücklich gebeten wurde, ja gewiß zu kommen, da es sich um eine höchst wichtige Angelegenheit handle. Die meisten der Geladenen waren erschienen, nur einige wenige hatten sich entschuldigen lassen. Renard fehlte noch, als bereits eine halbe Stunde über die festgesetzte Zeit hinaus verstrichen war. Philippine wartete unterdessen mit Thee auf, während Piron sich alle Mühe gab, die Herren auf die baldige Eröffnung der wichtigen Mitteilung zu vertrösten. Er müsse nur noch das Kommen eines Herrn abwarten, der bestimmt zu erscheinen versprochen habe. Da endlich hörte man klingeln. Alle richteten voll Erwartung ihre Blicke gegen die Eingangstüre. Renard trat herein. Mit den gemischtesten Empfindungen riefen alle auf einmal aus: „O, Herr Renard! Herr Renard!" Ein Lächeln überflog das Antlitz Renards. „Ja, meine Herren," sagte er mit Lustigkeit, „ich wußte es, daß Sie mich auch nach hundert Jahren wiedererkannt hätten. Man hätte mich zehnmal begraben können, wenn ich eines Tages unter Sie getreten wäre, Sie hätten es ganz in Ordnung gefunden, daß ich Ihr Renard bin, und daß ich von den Toten auferstanden sei." Und zu Piron gewendet, sagte er, auf die Herren deutend: „Meine Gläubiger!" Er zog aus seiner Rocktasche ein Vormerkbüchlein heraus und schlug eine Seite auf, trat auf einen Herrn zu und sagte: „Herr Duval, ich schulde Ihnen 20.000 Franks. Hier sind sie." „Ja, Herr Renard," erwiderte ganz betroffen Duval und nahm vergnügt das Geld. „Und Sie, Herr Favre", fuhr Renard fort, „stehen hier mit 15.000 Franks verzeichnet. Hier nehmen Sie!" — „Ja, Herr Renard, so ist es." Und Herr Renard machte die Runde, und alle seine Gläubiger erkannten ihn mit Sicherheit und Vergnügen. „Was ich sonst mit jedem der Herren zu ordnen habe", sagte Renard, „wird geordnet werden. Ich werde mir erlauben, bei jedem dieser Tage vorzusprechen und Sie werden mir gewiß alle wieder Ihr Vertrauen und Ihre Freundschaft schenken wollen." Da rief einer der Geladenen aus: „Vom Herzen gerne! Aber sagen Sie uns doch, Herr Renard, was es mit Ihrer Ermordung, von der man doch in ganz Paris sprach, für eine Bewandtnis habe. Wir sehen Sie hier frisch und gesund vor uns und wir alle haben darüber die größte Freude — aber wie sollen wir uns das alles erklären?" Renard erwiderte: „Ich werde Ihnen, meine Herren, alles erklären, wenn ich Sie besuche. Für heute bitte ich mich zu entschuldigen."

Es dauerte nicht lange, befanden sich Philippine, Renard und Dr. Piron allein. „Nun, was glauben Sie, Herr Dr. Piron," begann Renard, „habe ich Zeugen für den Beweis meiner Person oder nicht?" Piron wandte sich auf diese Frage unmutig ab. „Für

heute," fuhr Renard fort, muß ich Sie bitten, mich mit meiner Frau allein zu lassen. Was Sie zu tun haben, wird allerdings kaum fraglich sein. Aber ich will doch vorerst, bevor wir weitere Schritte machen, mich mit Philippinen besprechen." Piron verließ unmutig und gedemütigt, sich ganz in der Gewalt Renards fühlend, das Haus.

So waren Renard und seine Frau endlich allein. Philippine suchte so unbefangen als möglich zu sein, konnte jedoch ihre Erregung nicht vollständig bemeistern. Sie schien ihm noch hübscher zu sein, als er es bei dem merkwürdigen ersten Wiedersehen wahrnehmen konnte. Er verwünschte jene unselige Stunde, in welcher er den Keim zu dieser ganzen abenteuerlichen Verwicklung seiner Verhältnisse gelegt hatte. Philippine führte ihn in ihr Zimmer, wo er unter einigen neuen Sachen auch Dinge gewahrte, womit er einst in vergangenen Tagen ihr Heim geschmückt hatte. Erinnerungen an schöne, trauliche Tage.

Als er sich niedergesetzt hatte, sagte er: „Liebe Philippine, wir wollen nicht lange miteinander Verstecken spielen, sondern es wird gut sein, wenn wir beide uns ohne viele Umschweife klar machen, in welchem Verhältnis wir künftighin zu einander stehen sollen." „Ja, es ist auch mein Wunsch," erwiderte Philippine, daß wir beide wissen, was wir zu tun haben." „Darüber ist kein Zweifel," begann Renard, „daß wir vor Gott und den Menschen einander angehören. Das menschliche Gesetz spricht das in klarer und bestimmter Weise aus; aber das menschliche Gesetz, wenn es auch viele Gewalt hat, ist dennoch machtlos, wenn es sich um die Welt der Gefühle handelt. Es kann Menschen an Menschen binden, wie ein Nagel ein Stück Holz an ein zweites festmacht, aber ebensowenig wie durch den Nagel aus den beiden Stücken ein innerlich einziges wird, kann das Gesetz aus zwei Seelen eine machen, wenn sie nicht selbst ineinander verwuchsen. Und so gibt es zwischen uns nur die eine Frage: Sind unsere Seelen, welche einstmals so innig sich in einander verwuchsen, von einander losgerissen, oder dürfen wir uns beide sagen: Nein, wir sind eins, wie wir es immer waren, wenn wir auch eine Zeit lang in Trennung von einander lebten. Was glaubst du, Philippine?" Philippine schwieg einen Augenblick, dann sagte sie: „Ich glaube, daß meine Seele gerne wieder mit der deinen leben möchte." Ein Freudenschimmer glänzte in den Augen Renards auf. Er griff mit beiden Händen nach der Hand seines Weibes, hielt sie mit zärtlicher Empfindung in der seinen und sagte: „Auch mir geht es so wie dir, Philippine. So wäre ja alles wieder in bester Ordnung und wir hätten beide nur das eine zu tun, vergessen, was zehn Jahre hinter uns liegt." Aber Philippine zog leise ihre Hand zurück und erwiderte: „Ich fürchte, das Vergessen wird uns nicht leicht gemacht. Gut, ich trenne mich von Piron. Mein Herz verlangt es und das Gesetz will es. Aber er wird mächtiger sein als wir beide und als jedes

menschliche Gesetz. Und wenn er hunderttausend Meilen von uns ferne wäre und wenn er selbst von der Erde hinweggenommen würde, er wird immer zwischen uns da sein, dich beleidigen und mich demütigen. Ja, wenn wir dort anknüpfen könnten, wo wir vor zehn Jahren endeten, da ginge es wohl; aber nichts in der Welt wird aus unserem Gedächtnisse diese Zeit hinwegstreichen. In dieser Zeit, wo wir nichts mit einander gemein hatten, werden unsere Gedanken immer wieder verweilen; und selbst wenn es uns gelänge, das Glück unseres neuen Lebens über diese Jahre wie über einen Abgrund hinwegzutragen, immer wieder werden Augenblicke kommen, wo unser ganzes Glück da hinunter versinken wird."

„Nein, mein liebes Mäuschen," fiel Renard ein, „so wird das nicht sein. Wenn wir uns wirklich lieben, werden wir auch vergessen können. Wir müssen den Glauben an unser neues Glück in uns haben und wir müssen den Mut besitzen, die kommenden Tage an unsere schönen Zeiten der Jugend anzuknüpfen." „Ganz recht," erwiderte Philippine „ob wir diesen Glauben auch haben können, das ist eine andere Frage, und eine andere Frage ist es auch, ob wir den Mut zu einem Leben unter solchen Umständen finden würden Aber warte, lieber Arthur, wir werden sofort über uns beide ganz klar sein," fügte sie mit leiser und ein wenig zitternder Stimme hinzu. Sie stand auf, ging in ein Nebenzimmer und wie es schien, von da in ein drittes Gemach, und während Renard voll Erwartung über das, was kommen und Entscheidung bringen sollte, seine Augen gegen die Türe hin gerichtet hatte, kam Philippine mit einem allerliebsten Mädchen von ungefähr acht Jahren heraus, führte das Kind zu Renard und lautlos, fast als ob sie den Atem anhielte, sah sie mit einem Blicke, der alles sagte, was da zu sagen war, auf ihren Mann. Renard war bestürzt. Aber wie das Mädchen mit seinen schönen blauen Augen und dunklen Haaren, ein Abbild seiner Mutter, vor ihm dastand und nicht wußte, was es beginnen sollte, da ergriff er es mit beiden Händen und zog es leise an sich, küßte es auf die Stirne und sagte: „Du liebes Kind, wie heißt du denn?" Das Kind, das er nur nach seinem Taufnamen hatte fragen wollen, antwortete mit leuchtenden Augen: „Philippine Piron." Da schnitt es ihm wie mit Messern durch sein Herz und unwillig wandte er sich von dem Mädchen ab. Die Mutter stand auf, nahm das Kind an der Hand und sagte: „Komm!" und führte es hinaus. Renard erhob sich und in tiefster Erregung machte er einige Schritte hin und her. Philippine kam zurück, blieb bei der Türe stehen und rief leise: „Arthur!" Renard sah auf. Da traf ihn aus den Augen Philippinens ein ernster Blick, süß und schmerzlich zugleich in seinem ruhend. Beide schwiegen. Da stürzte Philippine auf ihn zu, umschlang ihn und schluchzte an seinem Halse. Er wehrte sie sanft ab und sagte: „Bleiben wir beide ruhig. Wir haben noch einige vernünftige Worte mit einander zu reden; wir müssen tragen, was das Schicksal

über uns verhängt.“ Nach diesen Worten setzte er sich wieder auf seinen früheren Platz, während Philippine den ihrigen einnahm. „Vor allem, Philippine,“ begann er, „danke ich dir vom ganzen Herzen, daß du mir auch die letzte Wahrheit, für dich so schön und doch so tief schmerzlich für mich, nicht vorenthalten hast. So ist nun alles klar zwischen uns beiden und wir werden nun besser wissen, als vorher, was wir zu tun haben. Die Feigheit, dir alles zu bekennen, das geringe Vertrauen auf dich, daß du bei all deiner Liebe die Kraft hättest, auch im Unglücke mit deinem ganzen Herzen bei mir auszuhalten, verleitete mich zur Unwahrheit und aus der Unwahrheit ist alles Elend unseres jetzigen Augenblickes entstanden. Sei also ruhig, ich mache dir keinen Vorwurf. Vor der Welt stehst du ja rein da, du sollst es nicht weniger vor meiner eigenen Seele sein. So liegt jetzt die Sache: Nach menschlichem Recht und Gesetz gehörst du mir an; aber nach dem ewigen Gesetze der Natur, das für jenen sich entschieden, bist du immer an ihn gebunden; nach menschlichem Recht und Gesetz mußt du dich von ihm trennen, aber du kannst es nicht, wenn du auch tausend Meilen dich von ihm wegwenden solltest. Ich verstehe jetzt, was du früher sagen wolltest. In dein und sein Leben hat die ewige Kraft der Natur den Ring eines neuen Daseins, eures Kindes, eingehängt. Und diese Kette kann kein Gesetz der Erde zerreißen. Ihr seid durch alle Millionen Jahre des Werdens und Vergehens mit einander vereint — du hast Recht, das könnten wir nicht vergessen lernen. Uns beiden war dieses Glück versagt, wir haben, wenn wir uns auch noch so liebten, keinen Anteil an der Entwicklung des menschlichen Lebens, unsere Ringe greifen nicht in einander. So wollen wir Mann und Frau bleiben, aber wir müssen jedes für sich seinen Weg allein gehen. Wir wollen scheiden wie Liebende, welche sich trennen müssen, ohne Hoffnung auf Wiedersehen, ohne Hoffnung, jemals wieder die Hand uns zu reichen. Wenn uns je das Leben wieder zusammenführen sollte, da könnte es nur geschehen wie durch etwas, das mit diesen Erinnerungen nichts mehr zu tun hat. Was sonst zwischen uns zu ordnen ist, werde ich ordnen. — Lebe wohl, Philippine!“ — Philippine erhob sich, reichte ihm stumm die Hand, einen Augenblick schien es, als ob plötzlich die allgewaltige, allverzehrende Liebe, die eine ganze Welt des Schmerzes und der Enttäuschungen in einer einzigen seligen Minute vergessen kann, aus ihren Herzen wie in Flammen herausschlüge — aber sie blieben fest und hart und hinter Renard schloß sich die Türe. Eine Weile noch blieb Philippine wie in Erwartung stehen, aber sie hörte nur noch draußen die Türe schließen und dann war es still.

„Mutter, bist du allein?“ hörte sie plötzlich flüstern. „Darf ich herein?“ Und ohne erst die Erlaubnis abzuwarten, eilte das Kind zu ihr. Die Mutter zog es mit einem Entzücken leiden-

schaftlicher Liebe an sich, küßte es heftig und sagte: „So habe ich nun nichts mehr auf dieser Welt als dich allein!“

Als sich dann Philippine etwas später in ihr Zimmer zurückgezogen und sich niedergelegt hatte, da drückte sie ihr Antlitz in den Polster und sagte zu sich selbst: „Er liebt dich nicht mehr! Wenn er dich noch liebte, er hätte imstande sein müssen, alles zu vergessen. Aber so sind die Männer! Egoisten und immer Egoisten! Weil ich nicht in allem das Ding mehr sein kann, dem er gleichsam Form und Inhalt des Lebens gegeben hat, findet er in seinem Herzen keinen Platz mehr für mich.“ Und sie begann zu weinen und zu schluchzen, bis ein milder Schlummer sie von allem Leid erlöste.

Auch Renard konnte lange nicht zur Ruhe kommen. Er, der sich die ganzen Jahre her und vor allem während seiner Rückfahrt von Amerika nach Europa, die Zukunft so schön und geordnet verlaufend geträumt hatte, sah sich in allen seinen Hoffnungen enttäuscht. Er konnte es nicht fassen, wie er denn nicht auch diese Verwicklung für möglich hatte denken können. „Aber sie liebt mich nicht mehr! Wenn sie mich liebte, sie hätte mich nicht so von sich gehen lassen. Aber sie blieb ruhig und sagte ihr Lebewohl, als ob ich in den Klub ginge.“

(Fortsetzung folgt.)





Kunstausstellungen.

Hagenbund. VIII. Ausstellung. Was sich die Sezession allmählich auf ein vernünftiges Maß herabzuschrauben bemüht: die dekorative Ausgestaltung des Ausstellungsraumes, das treibt der Hagenbund auf eine Höhe, die bald nicht mehr zu überbieten sein wird. Betritt man seine jetzige Ausstellung, so ist man entzückt. Die Einteilung des Raumes ist ebenso praktisch wie apart, und seine Ausschmückung macht namentlich infolge der verschwenderisch und geschmackvoll verwendeten Blumen den angenehmsten Eindruck. Die Bilder und Statuen wirken zunächst nur als untergeordnete Glieder des sympathischen Ganzen und zwar vorzüglich: Format und Farbe der Kunstwerke scheinen eigens für den Platz gewählt worden zu sein, an dem sie angebracht wurden, so glücklich paßt jede Arbeit zu ihrer Umgebung oder besser gesagt: so wenig wird die Gesamtanordnung durch das einzelne Werk gestört. Hat man sich aber eine Weile dem freundlichen Eindruck hingegeben, den der Ausstellungsraum hervorruft und geht man schließlich von einem Werke zum anderen, um jedes für sich zu betrachten, so stellt sich gar bald eine Enttäuschung ein, die, bis man bei der letzten Nummer des Katalogs anlangt, stetig wächst. Die Sachen haben alle etwas Gleichartiges, vieles ist zart empfunden, das meiste geschmackvoll und alles ein bißchen äußerlich, kein einziges Werk aber zeigt zum Beispiel harte Männlichkeit, und nirgends verrät sich das heiße, alle Kräfte aufbietende Ringen mit der zu gestaltenden Idee. Das finde ich nicht nur für diese Ausstellung, sondern für den ganzen Hagenbund, zu dem selbstverständlich das Ehepaar Mediz ebensowenig wie etwa Böcklin zu rechnen ist, höchst charakteristisch. Ich fürchte, daß man im Reiche draußen das, was man jetzt im Hagenbund zu sehen bekommt, noch mehr als Bestätigung der dort herrschenden Meinung von der Wiener Kunst nähme, als etwa das, was die Sezession bietet: die Wiener Künstler haben Schick und Gefühl, sind aber alle ein wenig weichlich und oberflächlich.

Eben weil an diesem Urteil etwas Wahres ist, wäre es so wünschenswert, wenn es den beiden Mediz ermöglicht würde, hier in Wien eine ersprießliche Tätigkeit zu entfalten. Ihre Kunst, voll Ernst und Herbheit und Innerlichkeit, könnte auf den Wiener künstlerischen Nachwuchs nur vom günstigsten Einfluß sein

Wie auf allen Ausstellungen der Gegenwart spielt auch diesmal im Hagenbund die Landschaft sowohl der Zahl als auch der Qualität der Bilder nach die erste Rolle. Ameseder, Ranzoni und Kasparides haben gute Arbeiten ausgestellt, andere nicht schlechte. Luntz wirkt nicht nur in seinen Gemälden, sondern auch in seinen Radierungen ein bißchen trocken und öde. Von Dorsch sind zwei anspruchslose, aber originelle farbige Zeichnungen und ein größeres Bild „Der Wirtin Töchterlein" zu sehen, das für meinen Geschmack etwas zu redselig und sentimental ist. Germelas „Spaziergang" und „Rote Kutsche" würden noch mehr gefallen, wenn sie nicht doch zu sehr an bekannte Vorbilder aus dem Kreise der für die Münchener „Jugend" schaffenden Künstler erinnerten. Uprka wird immer flacher und farbloser. Hampel fällt durch seine flotte Eigenart auf, die aber an der Klippe der Manieriertheit zu scheitern droht. Graf ahmt auf ebenso unangenehme wie unglückliche Weise Rysselberghe nach. Emanuel Hegenbarths Tierstudien schadet ihre Menge. Treten sie einem einzeln entgegen, so verblüffen sie durch ihre bravouröse Technik, sieht man ihrer so viele wie hier, so kann man sich des Eindrucks geschickter Äußerlichkeit nicht erwehren. Fränkel und Luise Hahn imitieren Böcklin und die Quattrocentisten. Was dabei herauskommt, ist ein Machwerk von so unerquicklicher Prätension wie Fränkels „Herodias" und eine so mittelmäßige Dilettantenarbeit wie Luise Hahns Selbstporträt. Schiff hat diesmal nicht nur mit seinem großen Bilde „Das Kreuz", sondern auch mit seiner „Ausdrucksstudie" verraten, wie eng gezogen die Grenzen seines Könnens sind. Heus großer Brunnengruppe fehlt die Seele, die nackten Kerle sind nichts weiter als brave Akte. Hejdas Jubiläumsgeschenk für Baumeister Ziffferer ist leider so abstrus, wie dieser Künstler, der wohl Phantasie, aber anscheinend zu wenig Selbstzucht besitzt, schon zu sein pflegt. Von Fritz Hegenbart ist ein Zyklus Originalradierungen „Ein Lebens-Kanon" zu sehen, dessen einzelne Blätter leider recht ungleich sind. Aus allen aber spricht, auch wenn sie sich noch stark von Vorbildern abhängig zeigen, ein beachtenswertes Talent.

Gallerie Miethke. Außer einer Kollektion von Bildern des Italieners Rietti, der ungefähr in der Art Michettis malt, ohne dessen Größe zu erreichen, waren hier vor allem eine Reihe von guten japanischen Farbenholzschnitten zu sehen, was bei uns in Wien, wo leider keine einzige öffentliche Sammlung eine annähernd richtige Vorstellung von diesem so hoch- und reichentwickelten Kunstzweige des Reiches der Mitte zu geben vermag, immer mit Freuden zu begrüßen ist. Interessant waren auch die Arbeiten moderner Graphiker, die auf den Ausstellungen der Künstler-Vereinigungen selten so reichhaltig und vielseitig vertreten sind. Zwei gute Bilder Stucks und ein hübsches dekoratives Gemälde Ludwig von Hofmanns vervollständigten die kleine, aber sehenswerte Veranstaltung.

Agathon.

Besprechungen und Notizen.

Paul Goldmann. Die „neue Richtung". Polemische Aufsätze über Berliner Theater-Aufführungen. Wien 1903. C. W. Stern (Buchhandlung L. Rosner, Verlag).

Akrobat ist er und Jongleur und Clown — alles zugleich. Warum soll er es nicht sein, der Herr Dr. Goldmann? Wie kaum ein Zweiter hat er ja

das Talent dazu. Man ärgert sich grün und blau über ihn und wird gleichzeitig rot vor Vergnügen. Der Mensch kann schreiben — schreiben! Das will was heißen in unserer Zeit, in der jeder schreibt und nur selten einer schreiben kann. Und Goldmann ist allererste Klasse, sozusagen ein Derbycrack des Stils. Er verdient das blaue Band wirklich. Seine Sprache ist glänzend, wenn auch nicht immer echt; Karl Kraus würde sie „östlich" nennen, sie ist es aber eigentlich nicht; nur ihr Timbre ist es.

Er kann sehr liebenswürdig sein und höflich, der Herr Dr. Goldmann. Aber nur selten ist er's. In der Regel spuckt er den Leuten ins Gesicht, und wenn sie sich darüber beklagen, versetzt er ihnen Fußtritte. Die armen Dichter können tun, was sie wollen: sie werden ihn nicht los. Sie müssen seinen beißenden Spott und seine unverblümte Grobheit einstecken. Er hat nun einmal seinen Stammsitz im Theater. Den kann man ihm nicht nehmen; und hinauswerfen kann man ihn auch nicht gut. Wittert er eine Première, so sitzt er schon dort und lauert auf sein Opfer mit teuflischer Gier. Er kommt, sieht und — frozzelt. Wenn man das Frozzeln, wie Dr. Goldmann, so meisterhaft versteht, weiß man auch, daß jeder Hieb und jeder Stich mit unfehlbarer Sicherheit sitzt; zumindest, daß sich das Opfer über die Unverdientheit der Goldmann'schen Kritik grimmig ärgert. Nimmt man Goldmanns Sprache, Witz, Satire und literarische Mordlust und stellt ihnen die armen Dramatiker gegenüber, so erhält man ein packendes Bild: Ein Riesenwolf in einer Schar von Zicklein. Aber so schlimm ist's doch nicht. Wenn man den Wolf genauer besieht, merkt man, daß er sich nur aufgebläht hat, daß er seine Beine streckt, um größer zu erscheinen, daß in seinem übermäßig aufgesperrten Rachen ein paar Zähne recht schadhaft sind. Und drum geht's mit dem Beißen nicht immer gut; aber heulen kann er verführerisch.

Die polemischen Aufsätze sind eine Sammlung der Goldmann'schen Theaterberichte in der „Neuen freien Presse", der ein Vorwort beigegeben ist. Dieses bringt ein zusammenfassendes Urteil über die „neue Richtung". Dichter, Theaterleitung und Kritik werden schonungslos hergenommen. Leider muß man sagen, daß Goldmann nur allzu oft im Rechte ist. Man sucht nach neuen Idealen, weil die alten nicht mehr zu genügen scheinen; man tappt im Finstern und begrüßt darum jedes fern auftauchende Irrlicht als junge Sonne. Es ist ein Hasten und Drängen dem einen Ziele zu: der Ergründung des Menschenrätsels. Dichter und Denker der Vorzeit haben sich ihr Hirn wundgegrübelt und keine Lösung gefunden. Was Goldmann von Maeterlinck sagt, gilt im vollsten Umfange und ohne eine einzige Ausnahme von allem, was Dichtkunst und Philosophie bis auf den heutigen Tag zustande brachten: „Maeterlinck löst kein Rätsel, und das Ergebnis seiner künstlerischen Bemühungen ist nur auch wieder die Erkenntnis, daß es Rätsel gibt. Seine Dichtung bringt in das Geheimnis nicht ein, sondern sie schleicht auf eigene Weise um das Geheimnis herum und wird von dessen Schauern durchweht." Das ist eben die alte große Krankheit des Menschengeschlechts. Die Dichter stellen nicht Menschen dar, sondern Probleme, in die sie ihre Menschen so gut es geht hineinpfropfen. Dem einen gelingt es zur Hälfte, dem andern gar nicht. Die Philosophen wieder haben nur Probleme und keine Menschen. Das Resultat ist bei beiden das alte „Sehen, daß wir nichts wissen können", das schmähliche Bekenntnis, daß wir zu schwach sind, um auch nur zu wissen, was wir selbst sind. — Goldmann spricht zwar diesen Gedanken nicht aus, aber er

fühlt ihn instinktiv bei jedem Vorwurf, den er erhebt. — Die „neue Richtung“ stürzte sich mit besonderer Wucht auf dieses Rätsel und glaubte es, wie es Maupassant nennt, durch „la photographie banale de la vie“ ergründen zu können. Goldmann sagt: „Es handelte sich darum, auf der Bühne das Dasein in packender Wirklichkeit erstehen zu lassen. Und so dichtete man Stücke, in denen Personen auftraten, die „Dreck“ sagten. Oder man hatte den poetischen Einfall, einen Mann zu zeigen, der mit seiner Frau spricht und sie „du Aas“ nennt“. Dazu kam die „Milieuschilderung“, in der es, wo es nur anging, von Schnaps und Tabak roch.

Vor allem beklagt sich Goldmann über die Monopolisierung der Theater durch gewisse ständige Lieferanten. Und wieder hat er recht! Er wettert gegen den Autoritätenglauben, der heute mehr gilt als je. Er richtet seine Schärfe besonders gegen die Dichterparteien, die, „nachdem ihrem Helden einmal ein gutes Stück gelungen ist, dem Publikum zumuten, daß es jedes neue Drama, das er schreibt, als Meisterwerk ansehen müsse; die ihn für umso größer erklären, als je kleiner er sich erweist; und die jede Niederlage für einen Sieg ausschreien.“ Besonders die Hauptmann-Gemeinde kommt bei ihm schlecht weg. Nennt man den Namen Gerhart Hauptmann, so fährt Goldmann in die Höhe, als sei er an den Fußsohlen gekitzelt worden. Sudermann, Hirschfeld, Dreyer, Maeterlinck und Dörmann erfreuen sich nicht minder seiner Ungunst. Ibsen läßt er als Bahnbrecher gelten, Tolstoi und Björnson genießen bei ihm auch einiges Wohlwollen. Johannes Schlaf wird milde behandelt. Aber in Hermann Heijermans und seine „Hoffnung“ ist Goldmann ganz vernarrt. Da ist die Begeisterung in sein Tintenfaß gefahren, und nun schöpft er daraus mit vollen Eimern für seine verzückte Feder. Alles ist in der „Hoffnung“ so schön, gar so schön! Und holländisch ist alles, wenngleich ohne blank gescheuerte kupferne Gefäße und ohne Delfter Porzellan. Holländisch ist gar das Licht, das durch das holländische große und breite Fenster fällt: „ein sehr helles Licht, wie es in diesem Lande leuchtet, wo die Sonne ins Wasser scheint und das Wasser die Strahlen zurückwirft“. Sagen Sie mal, Herr Dr. Goldmann, waren Sie schon in Holland? Und waren Sie schon irgendwo anders, wo die Sonne nicht ins Wasser scheint? — Über Hauptmanns „Weber“ äußert sich Goldmann voll Anerkennung. Wenn die „Weber“ in Holland spielten! O Schaffner, lieber Schaffner . . .!

Wie die Theaterdirektoren ihre Stammdichter haben, so haben diese wiederum ihre Stammkritiker. Da hat Goldmann wieder recht. Das germanistische Seminar, diese Brutstätte der Rezensenten, ist ihm ein Dorn im Auge. Wenn man „Germanist“ sagt, fühlt sich Goldmann nicht minder gekitzelt, als wenn man „Gerhart Hauptmann“ sagt. Die Professions-Germanisten halten sich tatsächlich für die einzig berechtigten Kritiker. Das ist Überhebung. Aber man darf nicht übersehen, daß doch die meisten von ihnen nur deshalb Germanisten werden, weil sie eben Vorliebe und Anlage für das Studium und die kritische Beurteilung der deutschen Dichtung haben. Sie dürfen zwar nicht die Kritik als Monopol in Anspruch nehmen, aber verwehren darf man sie ihnen nicht; und deshalb, weil sie Germanisten sind, hat man noch keinen Grund, ihre Kritik als zunftmäßig von vornherein mit Mißtrauen zu betrachten.

Goldmann liebt das Alte: „Die Theaterleiter müssen einsehen lernen, daß die Zeit der Klassiker wieder einmal gekommen ist, daß das Publikum, von der

Plattheit der „Moderne“ unbefriedigt, sich nach dem hohen Fluge, dem edlen Wort der Meister sehnt, und daß man im allgemeinen besser tut, ein gutes altes Stück aufzuführen, als ein schlechtes neues. Und darum ist der Kampf gegen die „neue Richtung“ auch ein Kampf für die „Alten“. — Andererseits beklagt er sich wieder, daß es manche junge Talente gebe, die weit mehr wert seien, als die Hauptmann, Hirschfeld, Dreyer 2c, denen sich aber keine Theatertüre öffnet, weil sie eben nicht Hauptmann u. s. w. heißen. Das ist leider auch richtig und man ärgert sich darüber. Man ärgert sich — und mit Recht — immer, wenn man Goldmanns Aufsätze liest, einmal über seine Kritik, das anderemal über die Kritisierten. In dem einen Falle wird er widerlich, im andern freuen wir uns über die schonungslose Schärfe, mit der er zu Werke geht. Nur hat man stets das Gefühl, daß er dort nicht schadet und hier nicht nützt. An Shakespeare und Goethe wagt er sich natürlich nicht heran. Die sind ja, einem allgemeinen Übereinkommen zufolge, sakrosankt. Daher auch wahrscheinlich seine Vorliebe für sie im Gegensatz zu den „Neuen“. Aber heute kann man ja unbeschadet über alle losziehen. Man kann ein Kunstwerk in den Himmel heben oder in den Kot zerren, ob's gut ist oder schlecht. Nur kennen muß man's, mitreden muß man können. Sonst macht man sich gar lächerlich und wird ob des „Bildungsmangels“ bemitleidet. Unsere Zeit ist eben die des Vielwissens und Wenigverstehens. — Ein Sturm der Entrüstung erhöbe sich gegen den, der es wagte, abfällig über Goethes „Faust“ zu urteilen. Und doch läßt sich gegen den „Faust“ zumindest ebensoviel einwenden, wie gegen die „Versunkene Glocke“. Hat Hauptmanns Märchendrama einmal das gleiche Gewohnheitsrecht der Unantastbarkeit erlangt, dann wird sich auch kein Goldmann dran wagen. Ich will Hauptmanns „Schluck und Jau“ nicht gerade als Muster hinstellen; aber offen gesagt: so gut, wie das „beste deutsche Lustspiel“, so gut wie „Minna von Barnhelm“ ist es auch!

An keinem deutschen Drama — die Weber ausgenommen — läßt Goldmann ein gutes Haar. Was aber von draußen kommt, findet sein weitgehendstes Wohlwollen. Nur für Maeterlinck schwärmt er nicht. Vor Ibsen und Tolstoi hat er gewaltigen Respekt, wenn er auch etwas zaghaft und ohne seinen gewöhnlichen Spott zu zeigen, den Narren Nechlubow nicht zu begreifen bekennt. Von Heijermans ist er entzückt. An Björnson verschwendet er nicht allzuviel Lob; aber er urteilt ernst und maßvoll. — Warum gerade die Deutschen so schlecht wegkommen, fragen wir. Die neue Richtung, erklärt Gol.mann, hat „die Erwartungen, die man an sie geknüpft, gründlich enttäuscht“. Er verurteilt diese neue Richtung in ihrer Gesamtheit, und darum muß er jedes einzelne Stück, das ihr angehört, verurteilen. Die Richtung ist aber gut und nur einzelne ihrer Dramen sind schlecht. Wir sind Kinder einer anderen Zeit, wir vertragen nicht mehr die alte steife Klassizität, die auf hohem Kothurn einherschreitet. Wir erbauen uns zwar noch an ihr, aber sie entspricht nicht unserm Wesen. Wir sind freier, natürlicher, menschlicher. Wir streben und gehen einer neuen Klassizität entgegen, die eben im Werden begriffen ist, die nicht einmal noch die Kinderkrankheiten hinter sich hat. Wir brauchen sie, wir ersehnen sie und können sie nicht erwarten. So ist es in der Dichtung, so ist es überall in Kunst und Leben. Und gerade wir Deutschen sind auf dieser Wanderung nach dem neuen Ziele in erster Reihe. Wir haben Talente und Kräfte genug, die keine fremden Führer brauchen und doch den Weg finden werden. Wie und

wohin sie uns geleiten, wissen wir heute noch nicht. Aber „Maslowa" wird das Ziel gewiß nicht heißen! Dr. Karl Huffnagl.

Dr. Josef Kohm, Grillparzer's Tragödie „Die Ahnfrau" in ihrer gegenwärtigen und früheren Gestalt. Wien, Karl Konegen, 1903; 436 S.; Pr. K. 8.—.

Die eingehende Untersuchung Kohms bedeutet den Widerspruch gegen das eingefleischte und noch jüngst von Sauer in seiner Einleitung zur „Ahnfrau" verfochtene Vorurteil, daß die Druckausgabe der Grillparzer'schen Dichtung, deren Text für die Bühnenaufführungen von jeher als maßgebend galt und gilt, eine „Verbesserung" gegenüber der handschriftlich in der Wiener Stadtbibliothek erhaltenen ersten Redaktion bedeute. Es liegen zwei Manuskripte vor, das erste aus dem Jahre 1816, das „ureigenste Werk des Dichters", und ein zweites, unter der Einwirkung Schreyvogels abgefaßtes, der durch Notizen im ersten Manuskripte den Dichter veranlaßte, wesentliche Änderungen im Sinne des damals herrschenden Geschmacks des Publikums vorzunehmen, um das Stück bühnenfähig zu machen. Adolf Müllner, zugleich Kritiker und Dramatiker, hatte mit seinem „29. Februar", Zacharias Werner mit seinem „24. Februar" die Schicksalstragödie zur Zugkraft gemacht und Grillparzer mußte der herrschenden Strömung, die insbesondere auf dem sentimentalen Boden Wiens die Herrschaft gewonnen hatte, das Opfer bringen, durch Änderungen, insbesondere im ersten Aufzug, in der zweiten Hälfte des zweiten und im Anfang und der Dolchszene des dritten Aktes ein zweites Manuskript zusammenzustellen, das die Grundlage für die erste Aufführung im Theater an der Wien (31. Jänner 1817) und den unmittelbar darauffolgenden, mit einem Vorberichte Schreyvogels versehenen ersten Druck (Wien, Wallishauser, April 1817) wurde. Schon in dieser Druckausgabe fühlt sich der Dichter der „Ahnfrau" veranlaßt, eine Art Kompromiß zwischen dem zweiten und ersten Manuskript herzustellen; er tut dies unter dem Drucke der richtigen Empfindung, daß die eingetretene Metamorphose sein eigenes, unmittelbares Geisteswerk zu tief betroffen habe und daß das zweite Manuskript in mancher Richtung eine unorganische, mosaikartige Kompilation geworden sei. Vorhandene Skizzen, oft mehrere für eine Stelle, aus denen er dann auswählte, bezeugen diesen Charakter der durch Schreyvogels Anmerkungen diktierten Abänderung; im Texte des Druckes suchte er dann der Urform wieder näher zu kommen, konnte jedoch den Eindruck der Schicksalstragödie, der durch die tiefgreifenden Änderungen herbeigeführt worden war und in der Redaktion des ersten Manuskriptes völlig fehlt, nicht mehr verwischen. Grillparzer selbst bemerkt (S. 302, Note 120), daß die „Ahnfrau in ihrer gegenwärtigen Gestalt" nicht seine Ahnfrau, die Vorrede, so gut sie auch sein mag, nicht seine Vorrede sei. Deshalb hat er sich später gegen alle Vorschläge zu Änderungen seiner „Sappho" nachdrücklichst gewehrt und selbst Müllner schrieb an Schreyvogel in einem Briefe vom 6. Mai 1817 mit Bezug auf die „Ahnfrau": „Mit Streichen war hier der Kasse, aber nicht der tragischen Kunst zu helfen". Kohm weist nun in überzeugender Weise nach, daß der im Druck vorhandene Rest der Veränderungen dem Stücke in Hinsicht der Einheit der Komposition, der Idee und der Charakteristik der Personen schweren Schaden verursacht habe. Durch die auf Schreyvogels Rat vorgenommenen Einschübe will der Dichter zeigen, daß das

ganze Borotin'sche Geschlecht von der Last der Schuld der Ahnfrau bedrückt werde und schließlich deshalb zugrunde gehe. Einzelne Stellen z. B. im Monolog des sterbenden Grafen zielen direkt darauf ab. Diese allgemeine Schuld, eigentlich eine Vererbungsschuld, ist erst im zweiten Manuskripte (damit im Druck) in die Tragödie gekommen; in der Urform existiert nur die persönliche Schuld des Grafen, der die Ehebrecherin erdolcht, die dann zur Strafe als Gespenst im Schlosse wandern muß. Wie Kohms geistreiche Ausführungen über viele Punkte ganz neues Licht verbreiten, weist er auf einen Widerspruch hin, der infolge der unpragmatischen Flickarbeit, ohne von Grillparzer selbst bemerkt zu werden, sich in die Situation eingeschlichen hat. Der Graf beklagt, daß „der letzte Borotin" stirbt, und nach der geänderten Fabel des Stückes könnte doch nur von den Nachkommenen jenes ehebrecherischen Buhlen, nicht mehr von echten Borotinen gesprochen werden. Nach dem ersten Manuskript sind die auftretenden Borotine echte Sprossen; erst durch das in den Mund des Kastellans gelegte Einschiebsel des zweiten Manuskriptes und der Druckausgabe werden sie als Bastarde hingestellt. Das Gespenst, das in allen drei Redaktionen vom Dichter in bewußter Absicht auf die Bühne gebracht wird, sehen die Personen gleichsam als Halluzination oder Traumgestalt. Er läßt es vor dem Grafen, vor Jaromir und Berta erscheinen, während sich diese in derartigen psychischen Stimmungen befinden, daß eine Sinnestäuschung als möglich gedacht werden kann. Grillparzer, der nachweislich selbst an Halluzinationen litt und sich in der Zeit der Abfassung der „Ahnfrau" eifrigst mit psychologischen Studien beschäftigt und Kant, Schillers „Geisterseher" u. dgl. gelesen hat, wollte die Möglichkeit von Gespenstererscheinungen als „Dichter der letzten Dinge" wissenschaftlich begründen. Das in allen drei Fassungen auftretende Gespenst ist durchaus an und für sich mithin nicht der Grund dafür, daß man Grillparzer zum Schicksalstragiker gestempelt hat, sondern die später eingeschobene Erbschuld der Ahnfrau. Der Dichter steht, im strengsten Sinne des Wortes subjektiv, mit der gespenstischen Figur der Ahnfrau ursprünglich ganz und gar am Borne seines Lebens! Höchst originell schält der Verfasser die einheitliche Idee des Stückes als Allegorie folgendermaßen aus: „In dem rechtlich gesinnten, königstreuen, ahnenstolzen Grafen, der den Schild seines Hauses hochhält und seinen drohenden Zusammensturz vergebens hintanzuhalten sucht, erkennen wir Züge seines Vaters, in der hingebungsvollen, frommen, musikliebenden Berta das Bild seiner Mutter und in dem gegen ein unverdientes Geschick ankämpfenden Jaromir tritt uns vielfach die Gestalt des Dichters selbst entgegen. — Die Ahnfrau ist der Geist, der in dem ganzen Geschlechte waltet, dasselbe von seinem Entstehen bis zu seinem Ausgange begleitet, sich in außerordentlichen Fällen besonders äußert und, wie nach der Darstellung des ersten Manuskriptes der Kampf zwischen der Ahnfrau und Jaromir bezeugt, sich gegen seine eigene Vernichtung durch den letzten männlichen Sprossen sträubt, um schließlich, indem er diesen dem unvermeidlichen Tode weiht, mit ihm zur ewigen Ruhe einzugehen. Auf diese Weise fällt mit der Ahnfrau die mit dem Geschlechte geborene und sich selbst fortpflanzende Natur zusammen, eine Flamme, die, wie in jedem Wesen, einmal entzündet, solange brennt und Licht spendet, bis sich ihre Kraft verzehrt hat. Indem so Grillparzer die Bedeutung des Ahnfraugespenstes vertiefte, hat er es über das Niveau eines gewöhnlichen Geisterspukes gehoben und der Sphäre des gemeinen Volksglaubens entrückt! Das auch im ersten Manuskripte

vorkommende Wort Schicksal ist für die Frage bedeutungslos; es wird schlechthin wie bei Calderon, der Grillparzer stets vorschwebt, als Bezeichnung für eine der physischen und psychischen Kraft des Menschen überlegene Macht hingeworfen; am besten kann man dies in dem dramatischen Versuche seiner ersten Jugend „Blanka von Kastilien" erkennen. So kommt Kohm durch die analytische Art, wie er von der Druckausgabe zum ersten Manuskripte zurückschreitet und die einzelnen Elemente in der Ordnung, wie sie der Dichter zusammengestellt hat, wiederauflöst, zu dem überraschenden Schlusse, daß die Urform der „Ahnfrau" künstlerisch viel höher steht als die gegenwärtige des Druckes und der Bühnenaufführungen.

Ein Nebenzweck des Verfassers besteht darin, die Quellen zu Grillparzers „Ahnfrau" vollständig aufzudecken. Er hat sich hierüber bereits in einem Feuilleton der „Deutschen Zeitung" vom 14. Jänner 1903 geäußert. Die Vermutung Glossys, der Dichter sei unter dem Einflusse des Romans „Die blutende Gestalt mit Dolch und Lampe" gestanden, wird als chronologische Irrung nachgewiesen, dagegen — und das ist ganz neu — an einer Reihe von Momenten in schlagender Weise gezeigt, daß die „Neuen Volksmärchen der Deutschen" von Madame Naubert (Leipzig, Weygand'sche Buchhandlung, 1792), die der Verfasser nach langer Suche in der Münchner Hof- und Staatsbibliothek vorfand, Grillparzer vorgelegen haben müßten (S. 275 ff.), ebenso Calderons „Andacht zum Kreuze", „Drei Vergeltungen in einer" und „Der wundertätige Magus". Hinsichtlich der Quellen dürfte Kohm das letzte und erschöpfende Wort gesprochen haben. — Verdienstvoll ist auch die Verbesserung von Schreib- und Flüchtigkeitsfehlern sowohl in den Manuskripten- als in der Druckausgabe, welch' letztere hinwiederum auf Grund jener korrigiert wurde, so daß der so mühsam krystallisierte richtige Text wohl bei späteren Druckausgaben unzweifelhaft in Rücksicht gezogen werden wird.

Kohms fleißige und mühevolle Arbeit, deren Ergebnisse zum großen Teile für die Beurteilung von Grillparzers „Ahnfrau" völlig neue Gesichtspunkte aufstellen, sollte vor allem von den Theaterdirektionen beachtet werden. Wenn wirklich das erste Manuskript Grillparzers, das Kohm im zweiten Teile seines Werkes (S. 327—425) wiedergibt, allein sein geistiges Eigentum darstellt und in Hinsicht des künstlerischen Wertes höher steht, als die späteren durch äußere Einflüsse veranlaßten Texte, warum sollte es nicht zur Grundlage der Darstellung auf der Bühne gemacht werden? „Stolz, Dankbarkeit und Pietät gegen einen älteren Freund haben es Grillparzer verwehrt, noch bei Lebzeiten sein Recht zu verlangen; so möge es ihm denn nach dem Tode werden!" Diese Schlußworte der Vorrede verraten den löblichen Endzweck des Verfassers.

Dr. Karl Fuchs.

Marianne H . . . . . Nouvelles maritimes des bords de l'Adriatique. Vienne 1902. Charles Gerold fils.

Im freundlichen, hellen Sonnenschein leuchtet die Adria, an deren Küsten die Verfasserin dieser Novellen uns herumführt, reizend und anmutig plaudernd. „Heureux" und „Tranquille" scheinen ihre Lieblingsworte und Lieblingsempfindungen zu sein. Selbst der Schmerz, wenn sie uns ihn schildert, ist von einer ruhigen Wehmut verklärt, die durchaus nicht unglücklich macht. Eine zufriedene

und heitere, liebkosende und tröstende Stimmung umweht schmeichelnd den Begleiter auf ihrer Wanderung und fesselt ihn so, daß er die Pracht der Natur vergißt, um ihren Worten zu lauschen. Ihre Charaktere hat sie zwar nicht immer so vertieft, als sie es verdienten, aber über diesen — meist geringfügigen — Mangel täuscht ihr liebenswürdiges Erzählertalent hinweg.

Dr. Karl Huffnagl.

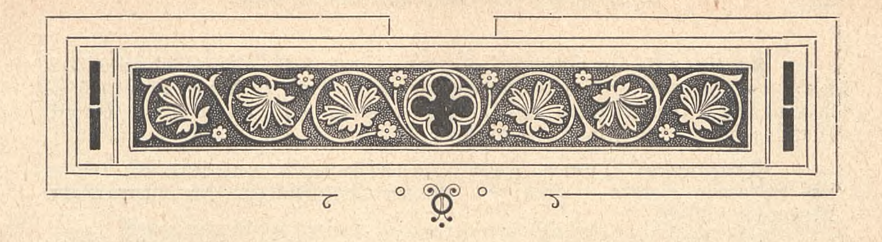
Katalog der Ausstellung neuerer Lehr- und Anschauungsmittel für den Unterricht an Mittelschulen. Gr. 8", XVI, 200 Seiten. Wien und Leipzig. K. u. k. Hof-Verlagsbuchhandlung Karl Fromme.

Dank der aufopferungsvollen Tätigkeit der Redaktion, die Herr Professor Jakob Zeidler leitete, war es möglich, den ziemlich umfangreichen Katalog in kaum drei Wochen fertigzustellen. Der Katalog enthält über 3000 Nummern und ist, dem Charakter der Ausstellung entsprechend, in fünfzehn Abteilungen gegliedert. Die Inhaltsübersicht lehrt, auf welch breiter Basis die ganze Ausstellung aufgebaut ist; ein näherer Einblick in den Katalog gewährt die Überzeugung, wie sehr die Obmänner der einzelnen Fachgruppen und ihre Mitarbeiter bemüht waren, das Neue und für die Schule Praktische auszuwählen und so ein Bild des großen Fortschrittes vor Augen zu führen, den das österreichische Mittelschulwesen in den letzten Jahren genommen hat. Das große Publikum, dem die Ausstellung ja auch offen stand, wird daher gerne manche Vorurteile oder Vorwürfe ablegen, die es nur allzu geneigt ist, gegen unsere Mittelschulen zu erheben.

Die Ausstellung hat in der Osterwoche und den beiden darauffolgenden Wochen, vom 5. bis 26. April l. J., in den Räumen des k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie (I., Stubenring 5), deren Benützung Herr Hofrat v. Scala in munifizenter Weise gestattet hatte, stattgefunden. Se. Exzellenz der Herr Minister für Kultus und Unterricht, Dr. Wilhelm Ritter v. Hartel, hatte das Protektorat der Ausstellung übernommen. Ehrenpräsident war der Referent für Mittelschulen im Unterrichtsministerium, Herr Hofrat Dr. Huemer, der unermüdliche Förderer des Anschauungsunterrichtes, dessen Anregungen die Ausstellung eigentlich ihr Entstehen verdankte; das Präsidium bestand aus den Herren Hofrat Dr. Maurer, Landesschulinspektor a. D., und Professor Feodor Hoppe, dem Geschäftsführer des deutsch-österreichischen Mittelschultages.

Dr. Leo Smolle.





Österreichische und ungarische Bibliographie.

Verzeichnis

der in den Programmen der österreichischen Gymnasien, Realgymnasien und Realschulen über das Schuljahr 1901/2 veröffentlichten Abhandlungen.

(Fortsetzung.)

Jungbunzlau. Staats-Gymnasium. 1. Weger J.: Katalog bibliotheky professorské. Část pátá. (Katalog der Lehrerbibliothek. V. Teil.) 15 S. 2. Dějiny posledního čtrnáctiletí c. k. gymnasia mladoboleslavského. Sestavil ředitel. (Geschichte der letzten vierzehn Jahre des Gymnasiums. Vom Direktor.) 20 S.

Kaaden. Staats-Gymnasium. Fritsch, Dr. Josef: Der Sprachgebrauch des griechischen Romanschriftstellers Heliodor und sein Verhältnis zum Atticismus. II. Teil. 32 S.

Karlsbad. Kommunal-Gymnasium. Hora, Dr. Engelbert: Die hebräische Bauweise im Alten Testament. Eine biblisch-archäologische Studie. 29 S.

Klattau. Staats-Gymnasium. Nekola Fr.: Šlechta a urozené panstvo v Klatovech od r. 1627—1747. (Der Adel und die adeligen Familien in Klattau vom Jahre 1727—1747.) 50 S.

Kolin. Staats-Real- und Obergymnasium. 1. Kádner, Dr. Otakar: Jazykové jevy v logice. (Die sprachlichen Erscheinungen in ihrer Beziehung zur Logik.) 23 S. 2. Zikmund Franz: Katalog knihovny učitelské. Část IV. (Katalog der Lehrerbibliotek. IV. Teil.) 6 S.

Komotau. Kommunal-Gymnasium. Fuchs, Dr. Cölestin: Ein Beitrag zur Fauna von Komotau und Umgebung. 36 S.

Königgrätz. Kommunal-Gymnasium. 1. Vlček Vlad.: Dodatek k mineralogii v. V. třdě. (Ein Anhang zur Mineralogie in der V. Klasse.) 5 S. 2. Brtnický, Dr. Ladislav: Katalog bibliotheky professorské. Pokračováni. (Katalog der Lehrerbibliothek. Fortsetzung.) 12 S.

Königinhof. Kommunal-Gymnasium. Krecan Joh. B.: Dějiny říše Rakousko-uherské v přehledu. (Kurzgefaßte Geschichte der österr.-ungar. Monarchie.) 32 S.

Krumau. Staats-Gymnasium. Jordan Rud.: Das hessische Weihnachtsspiel und das Sterzinger Weihnachtsspiel vom Jahre 1511. 28 S.

Landskron. Staats-Gymnasium. Wiedermann Matth.: De ablativi usu in Silii Italici Punicis. 26 S.

Böhmisch-Leipa. Staats-Gymnasium. Binn, Dr. M.: Die geographische Lage, die geologischen und klimatischen Verhältnisse von Böhmisch-Leipa. 30 S.

Leitmeritz. Staats-Gymnasium. Bernt, Dr. Alois: Katalog der Lehrerbibliothek. 40 S.

Leitomischl. Staats-Gymnasium. 1. Pietsch, Dr. Ferd.: O telegrafii bez drátu. (Über die drahtlose Telegraphie.) 8 S. 2. Kohout Joh.: Seznam spisů knihovny professorské. Pokračování. (Katalog der Lehrerbibliothek. Fortsetzung.) 14 S.

Mies. Staats-Gymnasium. 1. Schmidt Georg: Katalog der Lehrerbibliothek. III. (Schluß-) Teil. 29 S. 2. Kiebel Aurel: Ein Jahr astronomischen Unterrichtes im Freien. 6 S.

Neubydžov. Staats-Real- und Obergymnasium. Kašpar, Dr. Jos.: Paměti o věcech duchovních v král. vėn. městě Nov. Bydžově n. C. Pokračování. (Memorabilien der geistlichen Pfründe in der königlichen Leibgedingstadt Neubydžov. Fortsetzung.) 18 S.

Neuhaus. Staats-Gymnasium. 1. Heš G.: Dodatky a doplňky k dějinám gymnasia Jindřicho hradeckého. (Ergänzende Beiträge zur Geschichte des Neuhauser Gymnasiums.) 24 S. 2. Novák, Dr. Jos. und Vysoký Zd.: Katalog knihovny učitelské. Pokračování (Katalog der Lehrerbibliothek. Fortsetzung.) 8 S.

Pilgram. Staats-Gymnasium. Světivý Thomas: Platonův Euthydemos. (Platons Euthydemos.) 34 S.

Pilsen. a) Staats-Gymnasium (mit deutscher Unterrichtssprache). Scharnagl, P. Theobald: Der physiko-teleologische Gottesbeweis in D. Humes „dialogues concerning natural religion". II. 21 S.

b) Staats-Gymnasium (mit böhmischer Unterrichtssprache). 1. Malý Johann: Katalog bibliotheky professorské. Část V. (Katalog der Lehrerbibliothek. V. Teil.) 11 S. 2. Šťastný, Dr. F.: Čtenářské společnosti v Radnicích a ve Spál. Poříčí I. (Über die Lesegesellschaften von Radnitz und Brenn-Poritschen.) 12 S.

Pisek Staats-Gymnasium. 1. Cumpfe Dr. K.: Kterak má a může domácnost školu v jejím úkole podporovati. (Wie soll und kann das Haus die Schule in ihrer Aufgabe unterstützen.) 12 S. 2. Vávra Fr.: Katalog professorské knihovny. Pokračování. (Katalog der Lehrerbibliotek. Fortsetzung.) 10 S.

Příbram. Staats-Real- und Obergymnasium. Klíma Fr: Český kníže Břetislav I. Část II. (Der böhmische Fürst Bretislav I. II. Teil.) 16 S.

Raudnitz. Staats-Gymnasium. Scholz L.: Pětadvacet let Roudnického gymnasia. 1877/8—1901/2. (Fünfundzwanzig Jahre des Raudnitzer Gymnasiums. 1877/8—1901/2.) 47 S.

Reichenau a. K. Staats-Gymnasium. 1. Saturník, Dr. Al.: O výchově krasocitu mládeže domovem. Část I. (Über die ästhetische Erziehung der Jugend in der Familie.) 17 S. 2. Skákal Joh.: Katalog knihovny učitelské. (Katalog der Lehrerbibliotek.) 12 S.

Reichenberg. Staats-Gymnasium. Adamek, Dr. Ludwig: Oberitalienische Großstädte. 12 S.

Rokycan. Kommunal-Gymnasium. Svoboda Julian: Index librorum prohibitorum. 18 S.

Saaz. Staats-Gymnasium. 1. Gatscha, Dr. Fr.: Zum Schild des Achilles. 3 S. 2. Merten Jos. und Toischer W.: Katalog der Lehrerbibliothek. IV. Teil enthaltend die Abteilungen VIII—X: Erd-, Länder- und Völkerkunde und Geschichte. 22 S.

Schlan. Staats-Gymnasium. Krecar, Dr. Ant.: Dějiny c. k. vyššího gymnasia ve Slaném. Část první. Od r. 1658—1878. (Geschichte des k. k. Obergymnasiums in Schlan. Vom Jahre 1658—1878.) 61 S.

Smichow. a) Staats-Gymnasium (mit deutscher Unterrichtssprache). 1. Urban Franz: Katalog der Lehrerbibliothek. (Forsetzung.) VIII.—X. Abteilung. 15. S. 2. Braungarten Ferd.: Zur Reform der Jugendlektüre. 5 S

b) Staats-Real- und Obergymnasium (mit böhmischer Unterrichtssprache). 1. Foustka, Dr. Bretislav: Sociologie a školy stredni. (Über die Soziologie an der Mittelschule.) 22 S. 2. Vlach, Dr. Jaroslav: † Jos. Kašpr. 4 S.

Tabor. Staats-Gymnasium. 1. Friedrich Jar.: O paraboloidu normal ploch zborcených. (Über das Paraboloid der Normalen krummer Flächen.) 8 S. 2. Šebek Wenzel: Katalog knihovny učitelské. Část 3. (Katalog der Lehrerbibliotek. III. Teil.) 15 S.

Taus. Staats-Gymnasium. Štolovský, Dr. Eduard: Několik básní Horatiových v překladě prízvučném. (Einige Gedichte des Horatius, nach akzentuierendem Rhythmus übersetzt.) 11 S.

Teplitz-Schönau. Staats-Real- und Obergymnasium. Wunderlich Kaspar: Ein Beitrag zum Betriebe des altklassischen Unterrichtes am Gymnasium. 18 S.

Tetschen a. E. Kommunal-Realgymnasium. Lühne Vinzenz: Unsere Kenntnisse über Artenbildung im Pflanzenreiche. 15 S.

Königliche Weinberge. a) Staats-Gymnasium (mit deutscher Unterrichtssprache). Wanka von Rodlow, Dr. Oskar: Beiträge zur Beurteilung der Zollpolitik König Albrechts I. 13 S.

b) Staats-Gymnasium (mit böhmischer Unterrichtssprache). 1. Šuran Gabriel: Plutarchos. O výchově hochů. (Plutarchos, Über die Knabenerziehung.) 12 S. 2. Seznam knihovny učitelské. (Katalog der Lehrerbibliothek.) 12 S.

Mähren.

Brünn. a) Erstes deutsches Staats-Gymnasium. 1. Bauholzer Ferd.: Die Frage nach dem Erdinnern und die Geographie. 8 S. 2. Simon, Dr. Jakob: Katalog der Lehrerbücherei. III. Teil. 72 S.

b) Zweites deutsches Staats-Gymnasium. Mesk, Dr. Jos.: Der Panathenaikos des Isokrates. 13 S.

c) Erstes böhmisches Staats-Gymnasium. 1. Svoboda K.: Seznam spisů v učitelské knihovně. Dokončení. (Katalog der Lehrerbibliothek. Schluß.) 21 S. 2. Entlicher H. und Rypáček Fr.: Peršana Sadiho myšlénky o vychování. (Des Persers Sadi Gedanken über die Erziehung.) 11 S.

d) Zweites böhmisches Staats-Gymnasium. Dvořák Rud.: Z nejstaršího národopisu rakousko-uherského. (Aus der ältesten Ethnographie Österreich-Ungarns.) 26 S.

Gaya. Kommunal-Gymnasium. Jiráni Otakar: O pravosti Hekataiovy Periegese. (Über die Echtheit der Periegesis des Hekataios.) 14 S.

Ungarisch-Hradisch. a) Staats-Gymnasium (mit deutscher Unterrichtssprache). Mayer Joh.: Die Klosterpolitik Ottos I. (Fortsetzung und Schluß.) 19 S.

b) Staats-Gymnasium (mit böhmischer Unterrichtssprache). Fresl Fr.: Hlas český při volbě Maxmiliana I. za krále římského. (Die Stimme Böhmens bei der Wahl Maxmilians I. zum römischen König.) 13 S.

Iglau. Staats-Gymnasium. Reichenbach K., Ritter von: Geschichte des Gymnasiums zu Iglau. III Teil. Geschichte des Gymnasiums von seiner Uebernahme in die Staatsverwaltung 1773 bis zur Reorganisation 1848. 17 S.

(Fortsetzung folgt.)



Für die Redaktion verantwortlich: Julius Habermann.
Buchdruckerei Gustav Röttig, Oedenburg.